بانوراما القصة الجزائرية

١٩٧٠ - ١٩٧٨

الاعـــرج واســـيني

الحديث عن القصة الجزائرية المعاصرة يقتضي الوقوف عند الكثير من النقاط التي تفرض نفسها بشكل علني وصريح .

١ ـ أن قصة «السبعينات» التي سأتصدى لها بهذه الكلمة الموجزة، ليست نوعا لقيطا تنعدم فيه الاسس الفكرية التي تجعل من القصـــة «موقفا» . والعجينة الجزائرية رغم ماتي الكلمة من محلية غير مقصـودة . بمعنى أدق ـ لقصة ٧٠ـ٧٨ رصيد تركه الرواد وتأثر به البعضــ وان كانت خيوط هذا التأثير لاتكاد تظهر بوضوح ـ لكنها مع ذلك تبقـــى موجودة . فلا احد ينكر ان «رضا حوحو» هو اول من وضع لبنات القصة في الجزائر ـ المكتوبة بالعربية طبعا ـ رغم فكره المشوش والذي تبـــرره المدة الزمنية والظرف التاريخي .

٢ ـ انعدام النقد ـ والنقد الجدي . جعل من هذا الفن حمارا يركبه كل من هب ودب ، حتى ذوي المواهب الواهنة .

٣ ـ المشكلة الثالثة التي تعترض الباحث في القصة الجزائرية المعاصرة مشكلات شرعية لكنها تظل معقدة . فجل النتاج ما يزال مبعثرا على صفحات المجلات والجرائد اليومية . وهذه الظاهرة رغم ما قيل وما يمكن أن يقال عنها تظل حالة شاذة تقف في وجه تطور القصة الجزائرية ولا تساعد على انتشارها عربيـــا على الاقل . رغـــم أن النماذج في كثرتها بطرحها للقضايا الراهنة بشكل جيد ، تظل ترسم خطا بيانيا يدل على ايجابيه هذا التطور .

واذا عرفنا هـــذه النقاط الثلاث ، وهي نقـــاط ضعف . اتضح لنا لماذا القصة الجزائرية ما تزال مجهولة في الاوساط العربية ـ عكس الرواية التي استطاعت أن تتغلب على كثير من العقبات وتذللها . وعرفنا كـــذلك لماذا باتت القصة ميدانا خصبا للدارسين وذلك لانهـــا ما تزال « بكرا » .

× ● ×

مثلما حدث في معظم البـــلاد العربية ، من حيث الاسس الاولى ، بدأت القصه الجزائرية من « المقـــال القصصي » ثم « الصورة القصصية » التي عرف بهـــا الشهيد « رضا حوحو » صاحب « عنبسة وحمار الحكيم » وغيرهما ... وكانت الحركة الاصلاحية التي قادها رجال الدين « جمعية العلماء المسلمين » تشجع هذا النوع من

القصص • بل ان بعض روادها كانوا يتعاطون ذلك علانية والمثال على ذلك واضح : الشيخ البشير الابراهيمي الذي ، في كثير من مقالاته التي كان يكتبها في البصائر تجاوز المقال القصصي الى ما يشبه في كثير من خصائص القصة القصيرة • فانتشر الى حد ما في العقد الثالث من هذا القرن • الا ان طبيعة العلاقات الاجتماعية السائدة وقتها في المدنية الفرنسية جعلت بعض كتاب المقالة القصصية والمثقفين عموما يخرجون الى باقي المستعمرات الفرنسية ، وكانت في الاساس سياسة مقصودة لابعاد كل الاصوات عن ميدان نضالها الحقيقي • وقد كان القاص « محمد العريبي » أول أديب جزائري يمارس فن القصة خارج الجزائر • ولعل هذا هو السبب الرئيسي الذي دفع بكثير من دارسي القصة في الجزائر للوقوع في الزلة • فاخرجوه من « الحلقة القصصية » في الجزائر ، فاعتبروه بكل بساطة تونسيا ، وبهذا المعنى يصبح جل الادباء الجزائريين ليسوا بجزائريين • فمعظمهم ابان الثورة الوطنية كانوا خارج الحدود • الدكتور عبدالله شريط ، الدكتور عبدالله الركيبي ، الروائي الطاهر وطار ، عبدالحميد بن هدوقه وغيرهم كثير • وان كنت لا أنفي الظروف الخاصة التي مرت بالعريبي ولكن هذا لا يعني أبدا ما زعمه بعض الدارسين في قضيته • وأما « رضا حوحو » فكان أول من مارسها داخل الجزائر مستفيدا بكل ما يمكنه أن يمنحه له الفن العربي والغربي على السواء من أساليب تعبيرية • واذا جاز لنا أن نقول كلمة في « حوحو » ، فقد كانت قصصه ذات مذاق هزلي غير موجه ، أو مهتمة بقضايا تراثية دون مراعاة هذه القضايا واسقاطها على ظروف العصر « عنبسة » (مسرحية قريبة من القصة أكثر منها الى المسرحية) •

والملحوظ أن القصة الجزائرية شهدت تطورا واضحا في السنين الاولى من الاستقلال • فقد ظهرت أسماء عديدة بدأت الكتابة في العقد الرابع والثالث من هذا القرن وحتى الاستقلال • تباينت فنيا بين قصة الحكاية السردية وقصة الحدث الصغير المتفجر بين البلاغة ، وضخامة اللغة التراثية ، وبين اكتشاف لغة بسيطة تتلاءم مع ذهنية المتلقي الجديد ووضعه التأريخي • من هذه الاسماء ، اضافة الى « رضا حوحو » ، حكار السعدي ، الجنيدي خليفة ، عثمان سعدي ، أبو العيد دودو ، الطاهر وطار وابن‌هدوقة (وهذين‌الاخيرين حافظا على مسارهما الكتابي ، وأصبحا يكتبان الرواية) والدكتور عبد الركيبي ، عبدالمالك مرتاض (هو بدوره يكتب حاليا الرواية بمنظور الاربعينات) وغيرهم كثير ــ وكانت أقاصيصهم في غالبيتها مزجا ورغبة في التقليد وسرد الخواطر ــ الا ان القصة القصيرة شهدت تطورا ملحوظا بعد الاستقلال على يد قاصي ما قبل الاستقلال (وطار ، ابنه هدوقة ، أبو العيد دودو •••) والجيل الجديد •

والقفز مباشرة من السنوات الاولى للاستقلال الى السنة السبعين ، له ألف مبرر ومبرر ، من بينها أن القصة القصيرة رغم تطورها طيلة هذه المدة عما كانت عليه سابقا ، فقد ظلت تترسم مسارا تقليديا لم يخرج عن البحث عن الكلمات الرنانة التي ظلت وما زالت تغطي كثيرا من المضامين الضعيفة • وأما ما بعد السبعينات ، فقد حدثت على أرضية الواقع أحداث عديدة جعلت من القصة تتخذ مسارا مغايرا تماما عما كانت عليه في السابق • وتخرج بذلك من غموضها وبدائيتها من حيث الشكل الفني الذي كانت تصاغ فيه المضامين •

لقد جرت في الجزائر تحولات اقتصادية وسياسية هامة • فبعد عمليات التأميم (البترول) وظهور قوانين التسيير الاشتراكي للمؤسسات والتحولات الزراعية (الثورة الزراعية) •

في خضم هذه التحولات ، وهذه المكاسب الجماهيرية ، رغم ما فيها من تناقضات ، ظهر جيل جديد من القصاصين الشباب انتزعتهم تيارات فنية متباينه ، أعتمدت على طريقة تكوين هذا القاص ، الثقافي والسياسي ، وفي مدى التصاقه بالعصر وبالتراث القصصي العربي والانساني •

ومن هنا نستطيع أن تقسم القصاصين ، بناء على هذه الطروحة ، الى قسمين • من المؤكد جدا ، ان طبيعة التجارب الذاتية منفصله حتما ، لهذا نتوضح بطريقة سهله الفروقات النوعيه والفنيه بين هؤلاء الشباب • من هنا وجدنا انه من الضروري هنا : التحديد بين « نوعيه » كل الموضوعات المطروحه او طريقه معالجتها وذلك باختيار نموذج أو نموذجين « نعكس » السمات البارزة لقصة المجموعة كما فعل ذلك سابقا الناقد العراقي « عبدالامير الحبيب » •

ثمة مجموعة من الشباب ، حاولت أن تواصل مسيرة الرواد الاوائل وتكون بذلك خير خلف لخير سلف ، مع بعض الاضافات و « انزونوشات » التي تفرضها ظروف العصر ، فطرحت نماذجها الجديدة باشكال وأساليب متطورة ، واهتمت ببناء الشخصية وارتباطها بالواقع المعاشي ، كما تخلصت الى حد بعيد من الاستطرادات التي تميزت بها القصه عند « حوحو » وعند « العريبي » وغيرهما ــ لكن هذه المجموعه ــ مع بعض الزعم السابق لأوانه ــ لا تمتلك كثيرا من مقومات البقاء ذلك أنها :

- تعاني عقدة الوفاء الابوي والخضوع له ، مع الابتعاد ، أو المعالجه السطحيه ، لموضوعات عصريه يومية يعانيها الجديد ••
- الخوف خوفا غير مبرر من رأي الكبار في أعمالهم •
- ترتبط بعلاقة غير متناغمة كليا مع القصة العربية الحديثة وأشكالها الجديدة ، وترفض كل خروج عن القصة التقليدية ــ وان كانت تجارب البعض

وتفاعلهم اليومي مع الاحداث الاجتماعية ، جعلتهم يخرجون نسبيا من الدائرة المغلقة ·

يقف القاص «مصطفى فاسي» في مقدمة هؤلاء الشباب ــ ولعلي لا أخطىء اذا اعتبرته أقدمهم كتابة ونشرا ــ فهو يذكرنا في أولى قصصه ــ بالقصة الاجتماعية التي سادت الاربعينات والخمسينات في المشرق العربي ــ ولعل لهذا النهج الكتابي عند مصطفى ، له مبرره ، وهو : عدم وجود فن قصصي جيد شكلا ومضمونا ــ على الساحة الادبية في الجزائر ــ يضاهي الموجود في المشرق أو يتجاوزه ــ ومن ثم كان على «مصطفى» أن يغامر · فكانت المغامرة بكل جوانبها الايجابية والسلبية · والاديب الشاب مطصفى فاسي يهتم كثيرا بربط أشخاصه ببيئتهم لكنهم وللاسف ، أمام الاحداث يبدون باهتين ــ نحس وكأنهم يتحركون بأزرار وضعها لهم الكاتب نفسه وبهذا المعنى يصبح لا فرق بين البطل وعرائس الكاراكوز · بمعنى أدق لا نجد تلك الساحة المسطرة بدقة التي يتحرك فيها الابطال بناء على قناعاتهم وتكويناتهم النفسية والاجتماعية ــ بحرية ــ تحت «مظلة» فكر الكاتب نفسه · ومن ثم يبدو وكأن هؤلاء الابطال مختارون بمعزل عن المجتمع أي مفترضين ــ لكن القاص ، في السنوات الاخيرة ــ استدرك هذا الخطأ في قصته «الاضواء والفئران» المنشورة في «الشعب الاسبوعي» وفي قصته «القطار يسير» وغيرها ــ وتعتمد هذه القصص الاخيرة على التطور العفوي للحدث بصيغة كلاسية لكنها تخلصت من السرد الفضفاض وصارت الكلمة فيها جزءا من البناء العام للقصة ·

وفي قصته الاخيرة «تحت ضوء القمر» المنشورة بأحد أعداد الجمهورية ــ أبدى مصطفى نوعا من الجرأة في تناول المواضيع الحساسة ــ والصراع القائم بين الرجعية وقوى التخلف في الجزائر ، وبين الطبقة الكادحة، الاكثر حرمانا ، والاكثر حلما بيوم سيأتي ــ لكن الشكل الذي يقولب فيه القاص أعماله ما يزال يحتاج الى اعادة نظر ، اذا انطلقنا ، وأظن مصطفى يوافقني في ذلك ، من فكرة ان مضمونا راقيا سوف لا يخدمه الا شكل راق ·

وهناك قاص شاب آخر ، استنزفت قلمه تقريبا مجلة واحدة وهي «آمال» وهو القاص «خلاص الجيلالي»، الذي طبعت لـه نفس المجلة في أحد أعدادها الخاصة مجموعته القصصية الاولى «أصداء» التي سقط فيها سقطة غريبة في الشعارات الثورية التي تدل مباشرة على ضبابية الرؤيا التي تقف عاجزة عن تفسير اللوحة الخفية من الصراع الاجتماعي ــ الا ان هذا لا ينفي ، أن «خلاص الجيلالي» في بعض نماذجه القصصية ، استطاع أن يخرج عن «مساره» الكتابي التقليدي ويجنح نحو «كتابة» أكثر جدية ، وأكثر تطورا (نسبيا) ــ وانتقاله من طور الى طور في بناء شخصياته وتنوعها يكشف عن قدرة فائقة عنده على كتابة قصة متميزة · ويضعه أمام مهمة جديدة · وهي التثقف أكثر والتفتح على الفكر التقدمي ، ثم اختيار الشكل وطريقة التعبير عن شخصياته في طموحاتها وانكساراتها وفشلها وفي حلمها ·· لخلق شخصية قصصية متميزة ·

وفي قصته «ليلة بيضاء» التي جاءت في مجموعته يحاول تجاوز التقنيات القصصية البالية للدخول في طرق تعبيرية حديثة استطاع بواسطتها «خلاص» أن يكشف عن الجانب النفسي الخفي للشخصيات وعن مواقعها الاجتماعية التي تبرز تصرفاتها وتحددها · لكن في محاولته الجديدة «جفاف الابار الارتوازية» استيقظت فيه التقليدية من جديد ، فحاول تجاوزها بكتابة قصة علمية ــ وعمل مثل هذا ضيع الجهد الكثير من القاص · لنطرح السؤال مع بعض ثم نجيب عليه : يا ترى هل نحن في حاجة ــ **في الوقت الراهن** ــ الى من يحلق بنا في فضاء السبع سموات أو الى من يحدثنا عن مشاكل الغزو الفضائي وهموم رواد الفضاء ؟ والى من يحدثنا عن مشكل الخبز والجوع الذي لم نحله بعد ؟؟

واذا جاز لنا أن نحشر «أحمد منور» في خانة الكتاب الشباب ــ «فهو أحد الذين لا يكتبون الا بعد القناعة الكاملة» ــ وانه لقادر على الخروج بنتيجة من خلال نضاله ومرونته في التعامل مع هذا الفن الجميل ــ ويبدو من خلال كتابات منور ــ انه يكتب القصة أكثر من مرة في رأسه لتصب دفعة واحدة ناضجة ــ يقرأ بكثرة ولكنه ينتج ببخل ــ لقد كان من القصاصين الجزائريين (الشباب) الاوائل الذين تعرف عليهم القاريء العربي من خلال العدد الخاص بالقصة العربية الذي أصدرته مجلة «الاداب البيروتية» ــ واذا كانت هذه الامور ــ المذكورة آنفا من ايجابيات هذا القاص · فسلبيته من حيث «الشكل القصصي» تضعف كثيرا من المضمون الراقي الذي يود ايصاله للقاريء ــ فمنور ما زال يكتب بالاشكال القديمة المستهلكة ، رغم انه يطرح مواضيع في غاية الجودة والجرأة ــ وكان من المفروض ان تصدر له مجموعته «الارض لمن يخدمها» عن مطبعة البعث بقسنطينة بالاشتراك (ماديا) مع اتحاد الكتاب الجزائريين ــ لكن يبدو ان الرياح تجري بما لا تشتهيه السفن ؟؟

من خلال قصص مجموعته ، يظهر ان منور من المساندين بوعي ــ للمهام الوطنية ــ وهذا لا يعني البتة انه يصفق للاخطاء ــ بالعكس ، فهو يقدم في كثير من الاحيان نقدا اجتماعيا لاذعا · من خلال سلوك أشخاصه الذين يخلق لهم رقعة ومساحة مدروسة ــ يتحركون فيها بناء على قناعاتهم ــ ويلاحظ بسهولة ــ ان أبطاله ليسوا معزولين عن واقعهم الموضوعي ــ فهو جزء من اللوحة الاجتماعية التي تظهر عليها كل الشرائح البشرية وعلاقتها مع بعض ، في تحالفاتها وفي تناقضاتها · فيختارهم بانتقاء من تيار الطبقة الاكثر كدحا والاكثر حرمانا ــ وقد حدد هذه الطبقة الاجتماعية بعناية في قصته«الارض لمن يخدمها»

لكن كما قلت سابقا كثرة الكلام الزائد والسرد الفضفاض كثيرا ما يضيع من يدي «منور» الفرصة لكتابة قصة جيدة ـ وبامكانه ـ بدون شك ـ أن يتجاوز الكثير من أخطائه «الشكلية» عن طريق خلق لغة اختزالية ، أكثر تعبيرا وظلالا ، وهذا ليس بالامر المستحيل على القاص «أحمد منور» ٠

وأما مرزاق بقطاش ـ فبعد القصة ـ اتجه الى الرواية «طيور في الظهيرة» ، والترجمة ـ فقد ترجم كتاب جورج لوكاتش «فن الرواية» ونشره في حلقات مسلسلة في مجلة المجاهد وترجم كذلك «مذكرات» ألزا تريولي مع ماياكوفسكي ، وبدورها نشرت على صفحات المجاهد الاسبوعي ٠

لكن كل هذا لم يبعده عن كتابة القصة ـ فقد صدرت له مؤخرا مجموعة قصصية في أحد أعداد آمال الخاصة «طيور البحر» ـ وربما ستصدر له مجموعة أخرى عن اتحاد الكتاب الفلسطينيين ٠

يعتبر مرزاق بقطاش نموذجا بارزا من الكتاب الشباب ، الا انه تميز عنهم أكثر بطرقه أبواب التجديد الشكلي (تأثره بألان روب غرييه) وفي تناوله للموضوعات من الزوايا المظلمة ـ «وازمة التمزقات والتناقضات الاجتماعية» ـ واذا كانت قصصه تتميز بالتناول الواقعي لظواهر المجتمع ـ بقولبتها في قوالب حديثة تستطيع أن تكشف الجوانب النفسية وتكثف الحوار ـ جعلت من فنه القصصي أكثر معاصرة ـ وان كان كثيرا ما يغرق في متاهات تجريدية لا مبرر لها ـ تحيد القاريء عن الفكرة الاساسية أكثر مما تقيده ٠

وقصصه الاخيرة تكشف عن موهبة وثقافة انسانية واسعة ـ وان كانت بصمات «ألان روب غرييه» وطرقه الفنية الاختزالية ، وتجريداته واضحة للعيان ٠ جملة قصيرة مسبوكة باحكام ـ تلهث بعضها اثر بعض بأنسياب ذكي ـ يستعمل الانتقالات النفسية لابطاله بشكل دقيق ـ مستفيد من ما يمكن أن تمنحه التجارب الغربية من فرص جيدة وجدية للتعبير ، فهو يعتمد أحيانا على الحوار للعبور من لحظة الى اخرى دون أن يؤثر هذا الحوار على مسار الحدث وطبيعة تطوره المنطقي ٠ وكما ذكرت آنفا هناك ما يؤخذ على هذا القاص من حيث الشكل والسقوط به في التجريدية المقصودة لنفسها ، كما انه لا يعني كثيرا ببناء الشخصية ، انما يجعلها في موقف من القوة أو الضعف منذ البداية لم يسخرها «ميكانيكيا» لتنفيذ القضية التي يطرحها ، ويبقى بذلك المهم ـ بل الاهم عنده هو الحدث ـ بغض النظر عن الذي يشارك في ايجاد هذا الحدث وتنميته أكثر فأكثر ، وتبقى بذلك شخصياته مؤطرة لا تأخذ كافة حريتها داخل الرقعة «الحركية» المسطرة لها ٠ ويمثل «بقطاش» مع «الادرع الشريف» في كتابة الاقصوصة نموذجا متميزا وناجحا ـ ولعل اطلاعه الواسع واتقانه للغات عديدة سمحت له بالتعرف على نماذج فنية لدول مختلفة والاستفادة من تجاربها في هذا الميدان ٠

أما القاص «العيد بن عروس» صاحب مجموعة «أنا والشمس» التي تعتبر نموذجا متخلفا للقصة الجزائرية ، يقلد فيه التجارب (الاربعينات) السابقة بتوظيف مضامين مهترئة ولغة جاهزة مع الاهتمام بنوع من «الفانتازيا» اللغوية ـ ويبدو انه تخلص من ذلك ، نسبيا ، في قصصه الجديدة ـ غير الموجودة في المجموعة ـ «البرتغالية» و «عيشة رجل» و «الجراد» ، فقد توصل الى أن يطرح شخصيات أكثر ايجابية وأكثر صلابة لمواجهة الواقع المر ـ تتحرك داخل بؤرة مكانية وزمانية معددة ، سلط عليها أضواء فكرية ـ رغم محدوديتها تظل جيدة ـ وتركها تمارس حرية الحركة واتخاذ المواقف الاكثر ايجابية والاكثر تقدما ـ لكن رغم ذلك كثيرا ما يستيقظ «وحش» التقليدية في «شيطان» «العيد بن العروس» الابداعي فيسقط شخصيات قصصه في دوامة الغموض المسرف والفوضى ـ ولعل هذا ما يجعلنا نزعم ـ ان ذلك ما هو الا وجه من وجوه الغموض الفكري والفني الجمالي عند «العيد بن عروس» ٠

الأدرع الشريف ـ قصاص شاب آخر ـ فرض نفسه على الساحة الادبية بابداعاته الجيدة ـ صدرت له مؤخرا مجموعة قصصية «ما قبل البعد» وهي نموذج للادب الجزائري التقدمي ٠ يقول عنه عبدالامير الحبيب في أحد مقالاته بمجلة «الاقلام» العراقية : ان الادرع الشريف من أبرز الذين تختلف الاراء حولهم ، انه يتميز بسيطرته على الشكل الذي يبني عليه حدثه الصغير ـ وهو تجريبي ـ رفض النمطية والتقليد ـ ويحاول من خلال ابداعاته المنشورة ـ أن تكون له شخصية متميزة ـ وكل ما يمكن أن يقال عن هذا القاص الموهوب ـ مجرد «مسحة شكلية» ، وأمر لا يتعدى الفهم السريع لقصصه ، ذلك انه يمزج لغته بشكل ذكي ، يجعل القاريء يتوقف مرارا أمام صفاته أو جمله الاعتراضية ليتساءل لمن تعود هذه الصفة أو ماذا يقصد بهذه الجمل ، انه واقعي بطريقة ما ، واهتمامه بارهاقات «الزمن المتوقد» الذي يتفرع داخل نفسية البطل عن طريق «الفلاتش باك» توحي انه قاص «تغريبي» أو «مفتعل» كما يحلو للبعض تسميته بذلك ٠ موضوعاته قصيرة وقصيرة جدا ، مكثفة ، مقولبة داخل لغة اختزالية تكشف عن أبعاد «ظلالية» متعددة ـ وسريعة ـ ينتقل بين زمن وآخر ـ بين الحلم واليقظة بلباقة ويظهر ذلك واضحا في قصته «البرد» المنشورة في الشعب الاسبوعي٠

وأما عمار بلحسن ، فلعله من بين القصاصين الاكثر وعيا ، ويحتل نقطة مضيئة داخل ساحة القصة القصيرة٠

ستصدر له مجموعته القصصية «حرائق البحر» عن وزارة الثقافة والفنون في العراق ـ وقد فاز بالجائزة الاولى في مهرجان القصة بالجزائر (٧٦) عن قصته «البحر» التي طبعت في الجزائر والعراق وترجمت الى اللغة «الروسية» ضمن أعمال جزائرية أخرى ـ وفي قصته «كان ذات مرة في بلدة» يدخل عمار بلحسن طريقا جديدا في القصة معتمدا على الاسقاطات التاريخية وعلى كل ما يمكن ان تمنحه «الاسطورة» من أساليب تعبيرية جديدة ومن مضامين فكرية تقدمية تجد معادلها الموضوعي في عصرنا الراهن ٠

واذا فعلنا ما فعله «غيرنا» وراهنا على أن عمار بلحسن سيكون له شان في القصة الجزائرية المعاصرة ـ بدون منازع ـ فسيكون حكمنا سابقا لاوانه ٠ اذ ان عمار التجأ مؤخرا الى نوع من الضبابية ، والغموض «المرضي» الذي لا مبرر له ، حتى لان قصته الاخيرة «بداية الرقصة القادمة» نموذج من الرموز والطلاسيم ، هذا في الوقت الذي كان بامكان عمار كتابة قصة جيدة بظلال رمزية تجد مقابلها الموضوعي الذي يبررها على ساحة المجتمع ، ويصبح وقتها الاعتماد على الغموض الفني ضرورة ٠ والامر الثاني الذي يجعلنا نشك في جدوى المراهنة ، هو تلاعب عمار بالاشكال القصصية لمجرد التلاعب وعرض ووع من العضلات داخل ساحة أدبية ما تزال تحتاج الى النظرة التقييمية الجيدة ـ ثم الى قصة «منشورات سرية وزعها بوعلام» التي كتبها بالاشتراك مع القصاص الشاب «الزاوي معد أمين» ، تعتبر قمة في اللفظية واللهاث وراء الكلمات ـ كل شيء يمكن أن يشترك فيه اثنان ـ دراسة ـ بحث ـ وغيرهما ـ أما الاشتراك في الابداع ، قصة قصيرة فهذا أمر لا أهضمه ، خصوصا عندما الشخصان المشتركان كل واحد يمثل منهجا فكريا معينا ٠ ففي الوقت الذي يزعم عمار تمسكه بالفكر التقدمي ؟؟

يظل الزاوي محدود الرؤيا ـ مغرما بالكلمات الغريبة والجري على أحبال صور تغطي مضامين ضعيفة وهزيلة في الاساس ٠ لكن كل هذا لا ينفي بأنه في استطاعة عمار أن يكتب قصص جيدة وقد أثبت هذا في «البحر» و «كان ذات مرة في بلدة» وغيرهما ، ان هو مارس فكره ، لان الفكر اذا بقي مجرد لافتات يرفعها صاحبها في «مخه» ـ مع المدة الزمنية يتحول الى بياع كلمات في سوق «الخردة» ٠

علاوة وهبي جدوة ، أحد القصاصين الذين يكتبون زيادة على القصة ـ الرواية «الرجلة» ، والمقالة الصحفية «جريدة النصر» والشعر ٠٠ بكلمة قصيرة «متعددة الخدمات» ٠ وهو ميال الى تغريب شكله القصصي أكثر ، حتى تصبح القصة الواحدة رمزا لا يفك و «طلاسيم» لا يفكها الا من يمتلك مفتاح «سيزان» ٠ أعماله في معظمها غامضة غموضا مرضيا ـ وقصته «الحناش الذي نسي ذكر اسمه» ـ على سبيل المثال لا الحصر خير دليل لذلك

وهناك قصاص يمكن المراهنة عليه فعلا ، فقد يكون له ذات يوم شان في القصة في الوطن العربي ـ أتاحت لي الظروف أن اطلع على كل ما كتب حتى الان ٠ فقد ظل يرسم خطه البياني المنظوري دائما نحو الاعلى ٠ وظل فكره نقيا كشمعة ـ ولعل «السائح الحبيب» من القصاصين النادرين في الجزائر الذين يربطون بين فكرهم وممارساتهم داخل الجامعة عرف من خلال نشاطاته داخل «اللجان التربوية» (في شكل نقابات تدافع عن حقوق الطلبة) ومن خلال اسهاماته الفعالة في «لجنة التطوع» من أجل انجاح الثورة الزراعية ٠ وأما خارج الجامعة ، فقد عرفناه داخل الساحة ـ مع جماهير الفلاحين العريضة في حملات التطوع الصيفية والشتوية ـ الشيء الذي يعطي لاعماله نكهة جديدة مفعمة بالصدق والنضال اليومي من أجل جزائر اشتراكية ٠ وقد فاز السائح الحبيب مثل زميله عمار بلحسن بالجائزة الاولى في مهرجان القصة ، سنة ١٩٧٧ ، بقصته «القرار» التي نشرت في عدت مجلات جزائرية وعربية وترجمت بدورها الى اللغة «الروسية» ضمن أعمال اخرى ، و «القرار» هي صورة مصغرة لنضال العامل من أجل غد أفضل ، ومواجهة جريئة لـ «بوكرش» الذي يرسم الوجه الرجعي المتخلف ، والقضاء عليه حتمية تاريخية ٠ وللسائح مجموعة قصصية تحت عنوان القصة نفسها «القرار» وقد سبق أن تحدثت عنها بصورة اسهابية في أحد أعداد جريدة «الجمهورية» (الخميس ٥ ماي ١٩٧٧) ، والسائح مع زميله الناقد بلقاسم بن عبدالله ، يعد الملحق الصغير للجمهورية «النادي الادبي» الذي استطاع في وقت قصير أن يتخطى الحدود الاقليمية، ويفرض نفسه بشكل جدي وفعال ويغطي النقص الموجود في الساحة الادبية الجزائرية التي كانت تمر بنوع من الركود منذ توقف «الشعب الاسبوعي» عن الصدور ـ ولهذا الركود على كل حال ما يبرره وان لم يكن هذا البحث الصغير ـ مجال الحديث عنه ٠

وأما القاص حرزالله محمد الصالح ، فهو من بين القصاصين الاكثر نشاطا وعملا ، ومنه القلة ـ مثل السائح ـ التي تربط فكرها بممارساتها اليومية ، وهو الان المشرف الاول ورئيس تحرير مجلة «آمال» التي تغيرت رأسا على عقب ، فابتعدت عن الغموض الذي أكتنفها طيلة سنوات عديدة ، وأصبحت تطرح مواضيع جريئة وفي غاية الجودة والمتانة ـ صدر الى حد الان عدد واحد ـ في حلتها الجديدة ٠

ولحرزالله مجموعة قصصية ستصدر من ليبيا

«الطفل الذي يجمع شتات الذاكرة» .

وهناك القاص الاعرج واسيني ، وله حتى مجموعتان قصصيتان ، وجل قصصها طبعت في المجلات والجرائد الوطنية والعربية «زمن التتويج برايات الدم» و «الحزن في الدم» وروايتين «جغرافية الاجسام المحروقة» و «وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر» .

وأما بوشفيرات عبدالعزيز الذي توقف صوته مدة غير قصيرة ــ عاد من جديد الى كتابة القصة ، وآخر ما نشر له في النادي الادبي «السائق» وقد أبدى فيها قدرة هائلة وموهبة خلاقة نحو خلق قصة أكثر تطورا وأكثر قربا من المشاكل اليومية التي يعيشها الانسان البسيط الذي ما يزال موجودا في الظل ، وبالتالي فهو مادة خام لكل الابداعات الجدية الواعية .

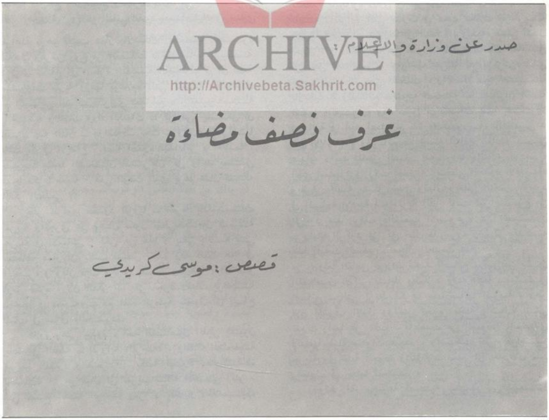
وأما الزاوي محمد أمين ، فهو من النماذج المعول عليها مستقبلا وغور حداثته النسبية بالقصة المتماشية مع حداثة سنه ، وبأستطاعته أن يكتب أعمالا وابداعات جيدة ان هو عمق ثقافته أكثر وابتعد عن السطحية والغموض الذي لا مبرر له في بعض قصصه .

وهناك قافلة اخرى ، يقتضي الحديث والوقوف عندها ولو بايجاز .

نمسي سعيد وقد قرأنا له الى حد الان قصتين جيدتين . وفاز في مهرجان القصة التشجيعي لهذه السنة (١٩٧٨) ، ولعل الايام تخبيء بين ضلوعها موهبة جيدة بامكانها أن تحتل بؤرة مضيئة في الادب الجزائري النقدي .

وهناك «براندو معمر» كتب بعض القصص . لكنه لم يكن يمتلك مقومات البقاء فتوقف والتجأ الى المقالة الصحفية .

ولعلي بهذه «المسحة» المبسطة أكون قد آتيت على القصة الجزائرية بصورة موجزة والى المراحل التي قطعتها حتى الان ــ مما يجعلنا نزعم ان آفاق المستقبل مفتوحة لها لتثبت وجودها على الساحة العربية خاصة والعالمية على وجه العموم ، اذا لم تكن قد فعلت ذلك في بعض نماذجها المتقدمة جدا .



ميخائيل كرابشينكو
ترجمة : وحيد المقدادي

الأدب والفن في العالم المعاصر

☐ في السنين الاخيرة ، عادت مجددا قضية مهمة الادب والفن المعاصرين ومصيرهما ، لتشغل أذهان الكتاب والفلاسفة والنقاد وعلماء الاجتماع . وفي النقاشات الحامية التي اثيرت حول هذا الموضوع ، والتي جندت لها الصحافة قواها في بلدان كثيرة ، كانت اكثر وجهات النظر تطرفا هي تلك التي عبر عنها مثقفو اليسار المتطرف في الغرب . فباعتقادهم ، ان الفن قد فقد أهميته ومكانته السابقة في الحياة الروحية للناس ، وفي اشكاله الرئيسية ، اصبح الفن عديم الفائدة والضرورة وسرعان ماسيشهد موته .

يؤكد بعض الكتاب والنقاد اليساريين الفكرة القائلة بان الاعمال الادبية والفنية في المجتمع الرأسمالي المعاصر، والتي تعكس دون شك الايديولوجية البرجوازية ، تمارس تأثيرا سلبيا على الجمهور ولذلك ينبغي الغاؤها .

اذن ما الذي سيحل محل الفن بعد هذه الالغاءات القصصية ؟

لقد اختلفت الاراء بين المنظرين اليساريين ، ومزاولي الفن . فالبعض يدعو الى تطوير الفن ـ الضد ، والذي يقصد به غالبا خلق بنى ذات موضوعات مادية ، أو تركيبات من موضوعات انطباعية ذهنية ، اذ ان تطبيقها على الادب يعني احلال الانواع الصحفية ـ التسجيلية محل فن القصة .

والاخرون الذين يلغون الفن يعزون الاهمية الكبرى الى النوع اللفظي من التجريب ، أو الى أي نوع آخر من أنواع التجريب . بينما يرى آخرون ضرورة وجود نظام جديد من الاشارات والرموز والتصميمات التي بأمكانها أن تحل تصويرا خياليا للعالم .

ان مواقف اليسار المتطرف في رفضه التام لدور الفن هي بطريقة أو بأخرى قريبة من الرأي الذي يؤمن به بعض الفيزياويين والسيبرنطيقيين الذين يرون ان التقدم السريع في العلم والتكنولوجيا قد وضع الفن في المؤخرة .

وهذا صحيح فيما يخص العالم الروحي للشباب . ان هذا الرأي كان وما يزال يعلن عن انعدام التأثير الحسي والعقلي للادب والفن على تطور المجتمع . وهما ـ أي الادب والفن ـ غير قادرين في عصرنا على تقديم أية

قيمة أو أهمية للمتلقي بالقياس الى العلم ـ وفي الحقيقة ان الجدل الحاد بين الفيزياويين ودعاة الغنائية لم ينته بعد • وهو الان يأخذ صيغة المحاججة المستديمة •

وبالطبع هناك علماء لهم آراء اخرى حول الموضوع• أحد هذه الاراء يقول ان الفن يمتلك قيمة اجتماعية لا شك فيها • الا ان تطوره في القرنين التاسع عشر والعشرين قد اعتمد ـ ويعتمد ـ على تطور العلم والتكنولوجيا ، وهذا واضح تماما وبخاصة في الحقبة الحالية من الثورة العلمية والتكنولوجية التي تمارس تأثيرا بارزا على المجتمع والثقافة الفكرية في أنحاء العالم كلها •

ان الطريق الوحيد الذي يضمن ان الفن سيحتل مكانته الحقيقية في المجتمع المعاصر ـ كما يردد العلماء غالبا ـ هو تقريب الفن من العلم • وهذا بحد ذاته سيفتح آفاقا وامكانات جديدة أمام الفن •

ولكن من ينكر هذا ؟

بعض نقاد الادب والفن يسارعون في الاجابة عن هذا التساؤل • ألم يكن الفن قد سلك هذا الطريق من قبل ، وبذلك حقق نجاحا لا يستهان به في السنوات الاخيرة ؟ وهل باستطاعة أحد أن ينكر ان الملمح الجديد في الادب المعاصر والسينما والمسرح يكمن في الاهتمام الواسع بحقائق الحياة والاعتماد على المواد التسجيلية ؟

ان الاعتماد على المواد التسجيلية هو علامة للعنصر الزمني • فلقد أصبح اتجاها طليعيا في الفن المعاصر • ان نمو وتماسك هذا الاتجاه هو أفضل دليل على ان الفن بدأ يتجه صوب العلم • وهذه العملية ينبغي ان لا تتم بالنسبة للموضوع فحسب بل وبالنسبة لطرائق الاكتشاف الفني أيضا •

هذه بعض من الاراء العديدة حول مصير الفن في عصرنا وهي بلا شك ذات أهمية بسبب كل من نقاط الالتقاء والاختلاف بينها •

وينبغي القول بدءا ، ان تطور الادب والفن المعاصرين ومبادئهما الاساسية والاختمارات اللاحقة في نموها تكشف من نفسها بطريقة أكثر تعقيدا من تلك التي تظهر لاولئك الذين يريدون الافصاح عن قرارات سريعة ونهائية واستنتاجات صارمة • ولكن مهما تكن هذه القرارات والاستنتاجات مثيرة للجدل ، فانه من المهم ان نوضح أصولها والاهمية الاجتماعية للنظريات النهلستية في الفن ثم نحاول تعريف وتحديد العلاقات الحقيقية بين العلم والفن ، والتي تؤسس احدى المشكلات الاساسية في علم الجمال المعاصر •

من بين الاراء التي يحملها دعاة الغاء الفن المتطرفون. يمكن للمرء ان يتتبع اتجاهين أساسيين ، بعض المنظرين والمتمرسين يرفضون الابداع الفني وينكرون امكانية تجسيد القيم الفنية الموضوعية في الاعمال الفنية •

والعصرانيون المتطرفون قد آمنوا دائما بضرورة فصل النشاط الفني عن المشكلات والقضايا الحقيقية • ولعشرات السنين ظل همهم منصبا على خلق فن ذي أشكال صرفة • ان الارتداد عن الواقع والتعاقب السريع للاتجاهات والمدارس المختلفة التي أزاحت كلا من الاسلاف والمعاصرين قاد الى موقف أصبح فيه الموضوع الفني ـ باعتباره مبدأ أساسيا في العمل الابداعي ـ غائبا تماما • وغدت الاهداف التي يسعى اليها الفنانون غامضة تماما بحيث انهم أصبحوا غير قادرين على خلق الابداع الحقيقي •

ان رفض الفن من قبل العصرانيين المتطرفين ليس في الحقيقة أمرا يدعو الى الدهشة • فآراؤهم المتعلقة بالفن قد تكونت عبر فترة طويلة • ان انكارهم للاعمال الخيالية في الفن هو حصيلة تاريخية ومنطقية لذلك الانحطاط التدريجي الذي أصاب الفن ، والذي يمكن أن نلمسه في النزعة التجريدية والبوب آرت والكثير من الاتجاهات الحديثة الاخرى ، وهذه الظاهرة ، بالنسبة الى كل من شروط وجودها وأشكالها الراسخة ، هي احدى التعبيرات عن الازمة العميقة للفن البرجوازي ، الذي افتقد ، الى حد كبير ، ملامسة العالم الحقيقي ومواجهة المتطلبات الروحية للناس • ان آراء هؤلاء الفنانين ومواقفهم من الابداع الفني متأثرة بشكل بالغ بفصل الادب والفن في الاقطار الرأسمالية عن الحياة الواقعية وبشكل خاص حياة الاغلبية الكادحة من الناس • وهذا الفصل برأيهم يوضح عجز الفن عن النفاذ الى جوهر الظواهر الاجتماعية المعاصرة • وهنا يمكن للمرء أن يلمس كيف تنشأ فكرة لا جدوى الفن ، تلك الفكرة التي تقترب في بعض الحالات من آراء العصرانيين المتزمتين •

في العديد من الاقطار الرأسمالية ، أصبح التلفزيون بديلا للثقافة ، ولكن على الرغم من ان مشاهدة التلفزيون أصبحت مسألة واسعة الانتشار ، الا ان جزءا لا يستهان به من الناس ـ حتى في بلد متطور كأيطاليا ـ لا يشاهد التلفزيون • ومن المهم ان نذكر ان جزءا كبيرا من مشاهدي التلفزيون الايطالي هم من الاميين • كما ان تعلم الكتابة والقراءة في الاقطار الرأسمالية لا يعتبر بالضرورة وسيلة لبلوغ الثقافة • فمن بين ١٠٠ مشاهد في ايطاليا ، هناك ٦٥ لا يقرأون الكتب أبدا ، ليس لانهم بالضرورة أميون • و ١٥ شخصا نادرا ما يقرأون الكتب و ٤٣ لا يقرأون الصحف مطلقا و ٦ لا يشترون الصحيفة الا مرة واحدة في الاسبوع ، و ٤ يشترونها مرة كل ١٥ ـ ٢٠ يوم • ان أغلبية مشاهدي التلفزيون في ايطاليا (٥١٪) لا ترتاد السينما اطلاقا • ونفس الحالة نجدها في الميدان الثقافي في بلدان رأسمالية اخرى • وفي حالات الازمة العامة للرأسمالية ، فان هذه الظواهر تكشف عن نفسها بشكل أكثر حدة •

الا ان جوهر المسألة لا يمكن تقليصه الى حالة

مبسطة لمثل هذه الوقائع والاتجاهات ، والتي من الممكن الخروج منها بمختلف الاستنتاجات ٠

ان أكثر الاستنتاجات المقبولة تاريخيا هي ان الثقافة التقدمية يجب ان تكون في متناول الاغلبية العظمى من الناس ، ولهذا السبب فمن الضروري تغيير النظام الاجتماعي الذي يعيق الناس الكادحين عن تطوير طاقاتهم الابداعية وكسب القيم الحضارية ٠ وهناك استنتاجات اخرى ، فمن الممكن أيضا تصورها كالتي تقول برفض الفن والكثير من المعطيات الحضارية على الاقل الى حين تسمح الظروف بخلق مجتمع أفضل ٠٠!

ان مثل هذه الاستنتاجات والتي تتعارض بلا شك مع المجتمع البرجوازي المعاصر ، ترينا ان اليسار المتطرف يتمتع بفهم ضئيل للحاجات الحقيقية للناس ٠ ان دعاة الغاء الفن من المتطرفين ، يأملون ان تتقدم البشرية من خلال تحرير عامة الناس من القيم الثقافية ٠

وهنا نلمس اهمالا متعمدا لتجربة الاقطار الاشتراكية التي كشفت بشكل مقنع عن : **اولا** ، ان اعادة بناء العلاقات الاجتماعية قد ضمن لعامة الناس اقترابا أوسع من القيم الثقافية العالمية ٠ **وثانيا** ، ان تمكن هؤلاء الناس من المكاسب الثقافية في بلادهم والعالم يعتبر حافزا فعالا للنشاط الابداعي لبناء المجتمع الجديد ٠

● ★ ●

في عصرنا ، يرتبط تطور الادب والفن المعاصرين بشكل وثيق بالمنجزات المتحققة في مجال العلم والتكنولوجيا ٠

وعلى أية حال فان التغيرات والعمليات المعقدة التي طرأت على الادب والفن في عصرنا ، لم تكن وليدة الثورة العلمية والتكنولوجية فحسب ٠ ان سبب هذه العمليات والتغيرات يكمن في حركة الحياة نفسها ٠ فهي مرتبطه بالتغيرات الحاصله في الاوضاع الاجتماعية وفي سايكولوجيه الافراد ٠ وليس ثمة شك بالطبع في ان التقدم العلمي والتكنولوجي هو جزء مهم من الواقع المعاصر ٠ ولذلك من الخطأ اغفال تأثيره على تطور الفن في عصرنا ، كما ان من الخطأ أيضا اعتباره عاملا مطلقا في هذا التطور ٠

غالبا ما يواجه المرء مبالغة متعمدة لتأثير الثورة العلمية والتكنولوجية على الادب والفن في عصرنا ٠ وهذا يعني بشكل أو بآخر ان التقدم العلمي والتكنيكي لا يؤثر في الظواهر الفرديه في الفن فحسب ، بل يغير الى حد ما من طبيعه وجوهر الفن خصوصا في حقول معينة كالادب والرسم والموسيقى والمسرح ٠

ولكن ، وبحدود ما نعرف ، فان احلال القلم المعدني محل الريشة ، ثم احلال الآله الكاتبه محل القلم ، ثم التقدم غير الاعتيادي في طباعه الكتب ، لم يسبب ثورة في عالم الادب ٠ وبالمثل فان استخدام الاصباغ الكيمياويه محل الاصباغ الطبيعيه لم يخلق مرحله جديدة في تطور الرسم ٠

كما ان التاليف الموسيقي بمساعدة الحاسبات الالكترونيه لم يضف شيئا للموسيقى حتى الان على الاقل ٠ كذلك لم تظهر أية تغيرات فنية ـ تكنيكيه حقيقيه في فنون الاداء الموسيقي مثلا ٠ ان ظهور الجاز يؤشر الى ولادة أشكال جديدة في الموسيقى أكثر مما يؤشر الى اعادة صنع المعدات التكنيكيه ٠

ان الاداء الجيد لعمل موسيقي مهم من قبل فرقة سمفونية تستعمل آلات العزف التقليدي المنفرد ـ البيانو الكمان ، چلو ـ ما يزال يثير المستمعين ، فالالات الموسيقية الكهربائيه لم تحقق الآمال الكبيرة المعلقه عليها رغم ما قد يقال من انها قد أغنت وسائل التعبير الموسيقي ٠

ثمة رأي يقول ان ظهور الاعلام الجماهيري مثل الراديو والتلفزيون الذي عرف أعداد كبيرة من الناس بالاعمال الفنيه والادبيه ، قد غير من طبيعه الاشكال الفنية المختلفه ٠ ولكن ما هي الدلائل على ذلك ؟ ليست هنالك أية دلائل ٠ فالاعمال الشعريه والنثريه عندما تذاع عبر الراديو لا تتطلب خصائص جديدة ، وتصبح شيئا مختلفا عندما تقرأ في محيط آخر أو تتلى في صاله ٠ ان باليه (بحيرة البجع) أو (سبارتاكوس) مثلا ، لا تمر بأيه تغييرات عندما تعرض في التلفزيون ، تغييرات تتعلق ببنائها الفني وطبيعتها الجمالية ٠ وهذا يصح أيضا على الاعمال المسرحية ، لا أحد ينكر أن أي تغييرات تطرأ على مسرحية معدة للتلفزيون لاسباب تكنيكية ، هي أقل أهمية من التفسيرات المختلفه للمسرحيه من قبل عدة مخرجين ٠ فهذه التفسيرات هي جوهر المسرحيه المعدة لخشبة المسرح ٠

ولا شك في ان التلفزيون وسع من حلقة الناس المهتمين بالفن ، لكنه لم يغير من طبيعه الفن ذاته ٠

برأي بعض العلماء ، ان العلم لم يؤثر على المضمون فقط بل أثر أيضا على اسلوب الاعمال الفنيه ٠ في السنوات الاخيرة ، كثر الحديث عن اسلوب واحد للفن المعاصر ، أسلوب اتخذ أو يتخذ شكله تحت تأثير العلم المعاصر ٠ وهذا الاسلوب الجديد ـ كما يقال ـ يتسم بالبساطة والايجاز والوضوح والاقتصاد في التفاصيل ٠ والمدافعون عن هذا الاسلوب يؤكدون ان القارىء والمشاهد المعاصر بحاجة ملحة الى فن يتسم بالايجاز ٠ ولكن يبدو كل ذلك خرافة ، فكيف بوسع المرء ان يتحدث عن الايجاز ، وصانعوا الافلام ينتجون مسلسلات تقع في عشرات الحلقات يتابعها المشاهدون لعشرات الاسابيع ؟ انها فترة غير معقولة بالنسبة للتقييم الفني ٠

ومن الواضح ان مرتادي السينما مولعون بالقصص السينمائيه الطويله المشبعه بالاحداث والتفاصيل ٠ أما في حقل الادب ، فهناك طلب كبير على الاعمال ذات الطول

الملحمي وعلى الروايات المؤلفة من جزئين أو ثلاثة أو أكثر .

وينبغي التأكيد ، ان ليس هناك اسلوب فني واحد تشكل تحت تأثير العلم . والاراء القائمة حول تطور مثل هذا الاسلوب تتعارض مع نمو وتقدم الادب والفن الاشتراكيين ، ان وفرة الاساليب وتنوعها هو واحد من أهم ملامح الفن في ظل الاشتراكية وعلامة مميزة لنضجه . وهنا يتضح كل من اصالة البحث الابداعي والكشوفات الفنية ، وغنى وتنوع الواقع الذي تصوره أعمال الفنانين . ان الاسلوب والاصالة مفهومان مرتبطان ارتباطا شديدا ، وان الكتاب والفنانين الموهوبين لا يجمعهم اسلوب واحد ، بل ان اسلوب الكاتب العظيم هو دائما اسلوب متفرد وخاص به ، وأية محاولة لتوحيد الاساليب ، بضمنها المحاولات الجارية بفعل متطلبات عصر الثورة العلمية والتكنولوجية ، سوف لا تؤدي الا الى افقار الفن . وحين نتحدث عن الاسلوب يجب أن لا نضع في أذهاننا المؤلف الموسيقي والرسام والكاتب فقط انما القاريء والمهتم بالموسيقى والفن أيضا . ان الفنان أو الكاتب الكبير يمتلك دائما جمهوره الخاص الذي ينجذب الى أعماله بشكل خاص أيضا .

في رأيي ، يمكن تلمس الروابط الحقيقية بين الفن المعاصر والتقدم العلمي في حقيقة ان العلم والعلماء والمشكلات العلمية أصبحت جزءا عضويا لا يمكن تحويله عن العالم الخيالي الذي يخلقه الفنانون والكتاب . هذا الموضوع على قدر من الاهمية بالنسبة للفن الآن . ففي الماضي أيضا احتلت الموضوعات العلمية في بعض الاحايين مكانة بارزة في الفن . وليس في عصر التنوير حسب وانما في عصر النهضة أيضا ، اهتم الفنانون اهتماما عميقا بالاتجاهات العلمية السائدة في منهم . وفي أيامنا فان التفاعل بين التقدم العلمي والتكنيكي من جهة ، والحياة والثقافة الفكرية والفن من جهة ثانية ، هو تفاعل ذو طبيعة مختلفة جوهريا ، وتعتمد على أسس الامكانات غير الاعتيادية الجديدة والتي يملكها العلم والتكنولوجيا المعاصرين بسبب واقع ان العلم قد أصبح قوة منتجة مباشرة .

بالنسبة للفن فأن أهم المسائل العلمية والانجازات التكنيكية تبقى عديمة الفعالية ما لم تنضح منها المعاناة الانسانية الى الحد الذي نشعر انها ليست أشياء مجردة باردة وانما مرتبطة ارتباطا صميميا بأفراحنا وأحزاننا وبقدرنا . ولا يمكن ان تنفصل المعالجة الخيالية للظواهر في الحياة عن موقفنا الانفعالي ازاءها ، أو عن معاييرنا عن السلوك الاخلاقي كما هي مطبقة عليها . ولهذا السبب فان صلة التصوير الكشفي الايضاحي المحض للظواهر بالتقدم العلمي والتكنيكي تتعارض مع طبيعة الفن ذاتها . مثلما يكون عليه الوصف الشكلي الناجم عن الانجازات العلمية والتكنولوجية .

كثيرا ما قيل وكتب ان الفن والعلم يتحركان صوب احدهما الآخر . قيل ذلك وكتب بطريقة كما لو ان الامر حقيقة مفروغ منها . الا ان الكثير مما كتب وقيل بهذا الصدد هو بعيد عن كونه حقيقة مفروغا منها . فمن الصعوبة ان نؤكد ان العلم بمحتواه وطرائقه في البحث ، يتحرك باتجاه الفن . ولاثبات ان العلم والفن يتجهان صوب بعضهما تساق أمثلة كثيرة عن علماء بارزين يبدون اهتماما شديدا بالابداع الفني ، وبالاتجاهات الفنية المختلفة . ان مثل هذه الامثلة غالبا ما تكون على درجة من الاهمية والفائدة . على أية حال ، فان حقيقة كون الكثير من العلماء عشاقا للفن لا يغير من الاتجاه العام للتطور العلمي أو من طرائق البحث العلمي .

ان الانطباعات التي تتركها الاعمال الفنية قد تكون محفزا مهما بالنسبة للعلماء في حقول عملهم . وهي لا تحفز الباحث على تكثيف جهوده فحسب بل انها تساعده في بعض الحالات على ايجاد الحلول للمشاكل العلمية المعقدة . **اينشتاين** – على سبيل المثال – قال مرة بان **دستويفسكي** قد أفاده أكثر من أي مفكر آخر بما في ذلك غوس Gauss . ولكن ، مع ذلك ، ينبغي ان نلاحظ أن سايكولوجية الابداع العلمي وتطور العلم ليسا شيئا واحدا .

في الحياة الفعلية ، وفي التطور الفعلي للحضارة ، فان كلا من العلم والفن على تماس مستمر ويتفاعلان مع بعضهما بطرق مختلفة . الا ان هذه العمليات لم تتم في أيامنا هذه ، بل انها وقعت منذ فترة طويلة . وبلاشك ان ذلك قد تم في منتصف القرن العشرين ، وخصوصا في السنوات العشر الاخيرة ، حيث أصبح أكثر كثافة وتعقيدا من ذي قبل . ولكن مع ذلك ليس هناك أساس للافتراض بأن الحد الفاصل بين العلم والفن قد زال ، وان العلم والفن يتجهان صوب بعضهما بسرعة ، وانهما يتحولان الى شيء بين – بين ، الى مزيج من الاثنين . أو في الاقل الى تنويعين لواحد منهما .

أي نوع من الاقتراب نحو العلم يمكننا اكتشافه ؟

فلنقل في الموسيقى ، الاوبرا ، الباليه ، الرسم أو النحت ؟ حتى أفضل الاساليب لجعل هذه الاشكال الفنية ، علمية ، لا تقود سوى الى تدمير خصائصها الجوهرية وطاقاتها الاصيلة التي تمارس تأثيرا جماليا على الانسان .

غير ان السؤال الاساسي هو : هل هناك حاجة اجتماعية وجمالية حقيقية لجعل الفن « علميا » ؟

حتى الآن لم يتمكن أحد من البرهنة على وجود مثل هذه الحاجة .

ان الفن يغني نفسه باستمرار بطرائقه وأساليبه الجديدة والخاصة به ، المتطابقة مع العالم ومع الحياة الاجتماعية والروحية للانسان وهذا ما يمكن الفن من

تحليل وتعميم الظواهر الجديدة في الحياة ويمكنه من التعبير عن حركة المشاعر والمعاناة الانسانية ·

هناك مقولة أساسية في نظرية تقارب الفن والعلم – لم تستقر ملامحها بعد – تقول : **ان الفن – افتراضا – وبالمقارنة مع العلم ، هو شكل متدن للنشاط الروحي والعقلي للانسان · وان الاعمال الفنية لا تفتقر الى قوة التأثير على المجتمع كما العلم فحسب ، انما تحوي على قدر ضئيل من المعرفة المهمة ·**

ولذلك ، فان تقريب الفن من العلم سيغني الفن كثيرا ، وسيؤكد أهميته الاجتماعية ويجعله اكثر فاعلية · ثمة مقولة ثانية ، مرتبطة بالاولى ، تقول **انه من غير الممكن للفن أن يقف بعيدا عن العلم في عصر الثورة العلمية والتكنولوجية العظيمة ، وان عليه التأثر بالعلم والاقتراب التدريجي منه ·**

ان كلا من هاتين المقولتين ، في رأيي ، لا أساس لها من الصحة كليا · ان الرأي القائل بأن الفن (ناشيء صغير) بحاجة الى التعليم والرعاية ، هو رأي غير مقنع · ان الفن التقدمي المعاصر ليس فنا متخلفا أو غير متكامل · انه يقف بمستوى الافكار العظيمة والتطلعات النبيلة لعصرنا · ذلك لان عظماء الفنانين في بحثهم الابداعي ، على اتصال وثيق مع الاتجاهات المعاصرة في الفكر · ولهم رغبة قوية في المعرفة ، وحاجة روحية لمسايرة الزمن · كما ان فعالية الفن لا تعتمد كليا على درجة اقترابه من العلم ، انما تعتمد على عمق واتساع كشوفات الفنان لمبادىء الحياة الرئيسية واتجاهاتها ، وعلى الكيفية التي تتجسد بها مفاهيمه واستبصاراته بوضوح واقناع · ان الاستيعاب الخيالي للعالم كان وما يزال خاصية أساسية في الفن ، وتعبيرا عن طاقته وقدرته التي لا تنضب ·

ان أنصار نظرية التقارب العلمي – الفني ، شاءوا ام أبوا ، ينطلقون من الرأي القائل ان دور الادب والفن في عصرنا لا يمكن ان يمارس سوى دورا ثانويا مساعدا · وحتى أفضل الاعمال الادبية والفنية بحاجة لان (تصحح) و (تكيف) وفقا للخيال العلمي · وهناك وجهة نظر مماثلة تعتمد على مقولة مختلفة بعض الشيء يأخذ بها السيبرنطيقيون ·

من الواضح انه اذا كان الفن لا يؤدي سوى وظيفة مساعدة ، فانه لن يكون مؤثرا حقيقيا مهما اكتسب من معطيات العلم · فبفقدانه لاصالته ، سيفقد القوة التي يمتلكها · ان التقارب المباشر بين العلم والفن سوف يؤدي الى انتاج الاعمال التي ، دون ان تغني الفكر العلمي ، تكف عن ان تكون أعمالا فنية ·

ان الفن والادب في المجتمع الاشتراكي مدعوان لانجاز وظيفة اجتماعية مهمة · وبوسائلهما الخاصة ، يسهمان في بناء الانسان الجديد ·

هناك أسس للحديث عن (التعاون) العلمي – الفني ، أكثر من التقارب بينهما · وهذه النقطة ينبغي التأكيد عليها · ان التعاون يظهر بسبب الملامح المعينه التي يشتركان فيها وبسبب الوظائف الاجتماعية المتنوعة التي يؤديانها · **لقد قال الفيزياوي الشهير (روبرت اوبنهايمر) : ان رجل العلم ورجل الفن يعيشان دائما على حافة الابهام ، وينبغي عليها باستمرار خلق التوافق بين القديم والجديد لوضع نظام أو نسق في الفوضى العامة ·**

ان امتلاك العلم والفن ملامح متماثلة يعود الى حقيقة ان كلاهما يهدف الى اكتساب المعرفة ، واقتحام العالم الذي يحيطنا ، وفهم الانسان والمجتمع ، وتعزيز تطورهما ونضجهما · اما الاختلافات بينهما فتعود الى حقيقة ان جوهر الفن لا يمكن تحويله الى مفهوم · ولان طبيعة الادراك والمعرفة في حقل الفن تختلف عنها في حقل العلم ·

. ان انعكاس الواقع في النشاط الفكري للانسان والادراك الفاعل للواقع ليسا شيئا واحدا · ان العمارة والفنون التطبيقية (بضمنها التصميم) تعكس بطريقة ما الملامح الحقيقية والتطلعات الروحية لحقبة ما · الا انها لا تساهم في ادراك فعلي للعالم · فأهدافها هي اغناء بيئة وحياة الناس وتجسيد مبادىء الانسجام والجمال ، فهي تؤدي وظيفة عملية · ان مبادىء الجمال والانسجام تحتفظ بأهمية دورها في كافة الاشكال الفنية ، حيث تكون على علاقة مع المبادىء الاخرى ، الايديولوجية والبنائية · في الفن ، يكون الانسان وعالمه الداخلي ، نشاطاته وعلاقاته مع العالم المحيط به ، منطلقات التفاعل مع الواقع · الا ان الملامح الخاصة بعملية الادراك في مجال الفن ليست محددة بذلك ·

وحيث ان اكتشاف الحقائق العلمية والقوانين يتضمن اهمال عنصر الذاتية ، وحيث لا تمتلك هذه الحقائق والقوانين أية ملامح شخصية ، نجد ان التجارب الفنية تحمل دائما بصمات الشخصية الابداعية للفنان · في الفن ، يظهر (الموضوعي) و (الشخصي) في وحدة عضوية واحدة · ان ذاتية الفنان Subjectivity والتي ينبغي عدم خلطها مع النزعة الذاتية Subjectivism تدفعه الى البحث والاكتشاف للجديد والمهم في حياة الانسان ، وهي لا تمنعه اطلاقا من الكشف عن المهم والنموذجي في الواقع · بل هي في الحقيقة جزء مهم من عمليه فهمها وتصويرهما ·

ان موقف الفنان الانفعالي ازاء موضوع الادراك ، وتقييمه الجمالي والايديولوجي للظواهر الحياتية المختلفة ، هي من أهم خصائص الفن · ولا أتحدث هنا عن التعميم الفني ، والحقيقه والقانون العلمي ، والذي هو مهم أيضا ·

في وحدة جوانبه وخصائصه المختلفة ، فان الفن بالتعاون المستمر مع العلم ، يساعد الانسان على فهم

العالم وفهم نفسه بالعلاقة الى العالم ، وفي استشراف التطور المعقد للوافع ، الجميل والقبيح ، الرفيع والوضيع ، التراجيدي والكوميدي • ان الفن يجذبنا بقدرته على تحريكنا انفعاليه واثارة حماستنا والهامنا في عملية الابداع •

× ● ×

يرى الكثير من المنظرين فيتطور الانواع التسجيلية (خصوصا في الادب والسينما) حركة فنية تتجه صوب العلم • ان مسألة النزعة التسجيليه في الفن مهمة ليس فقط من زاوية علاقة العلم بالفن ، وانما المعنى الاوسع الذي هو الاتجاه العام لتطور الفن في عصرنا • ان الرأي القائل ان الاتجاه التسجيلي المتنامي في الادب هو تعبير عن روابط أوثق بين العلم والفن ، هو رأي ضعيف الاساس لو كان الادب يميل فقط الى نسخ الوقائع والاحداث والشخصيات •

من المعروف تماما ان الادب التسجيلي الحالي بدأ يتنامى في السعة والتنوع ، كما ان الاهتمام بالمذكرات بدأ يتعاظم هو الاخر • ما الذي سبب هذا الاهتمام المكثف بالادب التسجيلي ؟

ان السبب ، أولا وقبل كل شيء ، هو الرغبة في معرفة حقيقة الماضي والحاضر دون خلطها بالعناصر الخيالية والاسطوريه «والمرقشة» • ان الظواهر واحداث المعقدة التي يزخر بها عصرنا المطلوب ، ليس من السهل تصويرها انيا كما هي في الوافع ، ذلك لانها غالبا ما تكون محاطة بالملاحظات الزائفة والاوهام والاساطير • وبالعودة الى الادب التسجيلي ، يكون القاريء مدفوعا برغبة شديدة لمعرفة وفهم الطبيعة الاصيلة ، ومعنى هذه الظواهر والاحداث المعقدة • لكن ، هذا ليس كل شيء • ان القاريء يريد أيضا ان يقرأ سردا غير متحيز عن حياة وسير الشخصيات الحقيقية والناس المشهورين • وكمثال بارز على ذلك نذكر رواية (قلعة بريست) لسميرنوف والتي حظيت باهتمام جماهيري ، واستأثرت المقابلة التي أجريت مع الكاتب على شاشة التلفزيون وتحدث فيها عن بحثه عن أبطال **قلعة بريست** ، باهتمام المشاهدين والقراء الذين آثارتهم الوقائع البطولية التي تمت دفاعا عن القلعة ، والمحاكمات التي أجريت مع المدافعين ، والتي رواها الباقون على قيد الحياة ، وأكدتها الحقائق العامة التي رواها سميرنوف •

ان قاريء الادب التسجيلي يكون منجذبا الى الحقائق المستندة على التحليل الدقيق للاحداث الحقيقية والى الحقائق التي تتحدث عن المآثر البطولية • وهذا يصدق على كل الاعمال التسجيلية التي كتبت عن (الحرب الوطنية العظمى) حيث يتجسد كلا الامرين •

ان اتباع الادب التسجيلي مقتنعون تماما ان باستطاعتهم ان يقدموا للقارىء الحقيقة عن الحياة كاملة • ذلك لانه متحرر من تاثير الافكار والمفاهيم التي ربما قد تشوه الحقيقة • ان مثل هذه الافكار قد تكون واحدة من الاساطير التي نسجت حول المد الشعبي للادب التسجيلي •

من غير شك ، ان الفن التسجيلي يعكس ـ في أحسن الاحوال ـ وبشكل فعال ، الحقائق عن الواقع • الا انه يفتقر بشكل تام الى تلك القوى الاستثنائية التي تكشف الحقيقة بكل عمقها • وما هو مهم ، ان الفن التسجيلي ليس معزولا عن أفكار عصرنا واتجاهاته الايديولوجية • انه ليس خلوا من الافكار • وفي الحقيقة انه بتحالفه مع الافكار والمفاهيم التقدمية ، يكتسب الحقائق •

ولا أشك في ان الفن التسجيلي ، خصوصا الافلام التسجيلية ، قد قدم الكثير للحياة الروحية والثقافة الاجتماعية والديمقراطية • الا انني اعترض بشدة على النظرية القائلة ان الفن التسجيلي ـ بالقياس الى الاشكال الفنية الاخرى ـ يلعب دورا خاصا وأساسيا في اكتشاف الحقيقة والدفاع عنها ، حقيقة الحياة المتعددة الاوجه • ومن الواضح ان هذه النظرية ليست لها صلة بالواقع •

ان للفن التسجيلي جوانبه القوية والضعيفة • وتأثيره يعتمد ـ كما لوحظ دائما ـ أولا وقبل كل شيء على صدق وموثوقية من يصوره •

كما ان تأثيره يعتمد أيضا على العامل الانفعالي ـ الاخلاقي المتحد في وصف الحقائق موضوعة البحث ، وتصوير الناس الحقيقيين وطرح الوثائق •

ان (الصدق الفني) بالتعامل مع ظواهر معينة في الحياة بضمنها الظواهر المؤلمة ، يعتبر مصدرا حيا للمعلومات المهمة • وعلى أية حال فالصدق الفني ليس الحقيقة كلها • ان تقديم وثيقة صادقة عن الظواهر غالبا ما يقتصر على جوانب معينة من الحقيقة المتعلقة بتلك الظواهر • ومن أجل الوصول الى الحقيقة كاملة فان من الضروري عدم الاكتفاء بالحقائق الواضحة ، بل البحث والكشف عن الجوانب المتعلقة بالماضي والحاضر والمختفية عن عين الباحث • وهذا هو السبب وراء لجوء الكتاب التسجيليين الى الخيال والابتكار كوسائل اضافية لتثبيت الحقائق •

ان أهمية الاعمال التسجيلية ـ كشاهد عيان ـ على ما حدث ويحدث ، تعتبر أكيدة وبالغة ، يقال أحيانا ان الفن الحقيقي هو تاريخ لحقبة ما ، وهذا القول ربما هو أفضل ما يصدق على الاعمال التسجيلية • فهي تسجيل مقنع للنظرة الى عصر ما أو الى أجيال متعاقبة • ويصدق هذا القول أيضا على الاعمال الادبية التسجيلية التي تتناول شخصيات معينة ، ولكن ربما الى حد أقل •

وهنا أيضا نصل الى بعض التناقضات ، فحالما ينطفيء اهتمامنا بالواقعة التي هي موضوع العمل

التسجيلي ، ينطفىء وهج الحياة في ذلك العمل · وفي حالة الاعمال التسجيلية التي تكون المعلومات هي وسيلتها الرئيسة لجذب القاريء ، يمكن للمرء أن يلاحظ ما يدعى بالتأثير الاحادي ، وهو ان القاريء أو المشاهد عندما يطلع على هذه المعلومات مرة لا يجد في نفسه رغبة للعودة الى العمل ثانية طالما ان هذا العمل لا يقدم وظيفة أخرى غير طرح المعلومات · وتختلف المسألة مع الاعمال التسجيلية التي لا تقتصر على المعلومات وانما تكشف أيضا عن مساحات واسعة من الواقع الاجتماعي· وهذا العنصر هو الذي يدفع القاريء أو المشاهد الى العودة الى العمل ثانية وثالثة ·

تثار الشكوك في بعض الاحيان حول امكانية خلق التعميمات الابداعية في الفن التسجيلي · ان مثل هذه الشكوك تعتبر غير مبررة مبدئيا · ان الاعمال المهمة التي ظهرت في الفن التسجيلي تتميز بالتعميمات الخيالية والمؤثرة · يقول **(بيتر فايس)** الكاتب التسجيلي الشهير: **(ان قوة المسرح التسجيلي تكمن في انه يخلق من شرائح الواقع «موديلا» عاما للعمليات التاريخية المعاصرة ، وهو موديل ينطبق على أوضاع كثيرة مختلفة)** ·

هذه الاراء تشير الى ملمح متميز للتعميم الخيالي الفني وامكانية تطبيقه على أوضاع مختلفة في الحياة ·

اذا كان علينا من ناحية ان نرسم استنتاجات عامة ، فعلينا من ناحية اخرى ان تجسدها في الاعمال الفنية · من هنا يجد الفنان التسجيلي نفسه في وضع أصعب تماما من وضع الكاتب الذي يستخدم ويحول المعطيات التسجيلية ، فليست كل الوقائع الحقيقية وحتى المتميزة تحتوي على التركيز اللازم للملامح المهمة التي يمكن التعويل عليها والخروج منها باستنتاجات عامة ·

ولاجل الوصول الى تعميمات خيالية مهمة تستند على معطيات تسجيلية ، فما نتاجه بمعزل عن موهبة الكاتب التي هي مهمة بلا شك ، هو اختيار الوقائع والاحداث وتصوير الشخصيات الحقيقية التي تمتلك ملامح نموذجية متميزة · ومن خلال الكشف عن هذه الملامح ، وهذا ليس أمرا يسيرا دائما ، وفصلها مع احتفاظها بنسق Tonality وبمنظور تأريخي محدد ، يصبح من الممكن صياغة تعميمات خيالية مهمة · وهذا الطريق الابداعي يختلف اختلافا كبيرا عن طرائق الابداع الفني التي يستخدمها الكاتب في حقل الادب والفن ·

وعند خلق الاخيلة ، غالبا ما يلجأ الكتاب الى (النموذج الاصلي Prototype) ، والى الشخصيات الحقيقية · وفي الوقت الذي يكون فيه (النموذج الاصلي) مادة بناء أساسية في القصص الخيالية الحرة ، فان الشخصيات الحقيقية في العمل التسجيلي هي الاشياء الحية التي ينبغي أن تصور ·

ان الفرق هنا جوهري وليس في (الدرجة) فحسب· وهو ينطبق على طرق كثيرة للتصوير الخيالي للعالم ، وكل طريقة تحمل نتائجها الخاصة · وهنا ينبغي ملاحظة ان بعض الانواع الفنية ، كفن البورتريت ، هو في الحقيقة فن تسجيلي وهذا لم يمنع من أن يحقق نجاحات كبيرة ·

في كل من الاعمال التخيلية والتسجيلية ، توجد باستمرار ظواهر من مختلف المستويات والنوعية · وهذا بحد ذاته أمر طبيعي · ان الفشل في اعادة الخلق الفني للواقع غالبا ما يكون نتيجة لعزلة الكاتب عن الحياة · ان النقص والفشل في الاعمال التسجيلية هو نتيجة للاستنساخ الحرفي للواقع ، وارتفاع العوامل الخاصة الى مستوى العامة والحقيقة الثابتة · ان الصدق الفني التسجيلي الذي يتضمن بحد ذاته الكثير من الخصائص الايجابية غالبا ما يتحول الى عمل منجز بشكل غير ابداعي تغنيه في بعض الحالات انعكاسات الكاتب على المشكلات الملحة وفي حالات اخرى تغنيه حماسة النشر · وعندما يصبح (التسجيل) محض ريبورتاج ، فان الريبورتاج هو النقيض للكتابة الابداعية ·

عندما نتأمل جوانب القوة والضعف في الفن التسجيلي ، يجب أن نكون على علم انه لا يمنح نفسه دائما لتصوير الحياة الداخلية للانسان · وهذا أمر مفهوم · فالعالم الداخلي لانسان ما لا يمكن ملاحظته بصورة مباشرة · وباستطاعة المرء اكتشافه من خلال العديد من الصفات التي تفصح عن نفسها في افعاله وكلماته وتعبير وجهه · والفنان يقوم تماما بتحليل التعارض بين المظهر الخارجي ، الافعال والكلمات ، وبين التيار الداخلي لافكار ومشاعر الانسان مستخدما الاساليب المتنوعة التقليدية والمعاصرة لكشف جوانية الشخص بضمنها حواره الداخلي ومناجاته لنفسه · ومن أجل الوصول الى الصدق الفني الكامل والحقيقي ، وفي نفس الوقت البقاء ضمن اطار الانواع التسجيلية المحضة ، فالكاتب التسجيلي ليست له امكانية كتابة تحليل مفصل عن سايكولوجية شخصياته وهو غالبا ما يتجنب الخوض في مثل هذه التحليلات ، ذلك لان الوسائل التي يكشف بها الكاتب عن منطق الاحداث الحقيقية ، لا تشبه الوسائل التي يكشف بها عن حركة العالم الداخلي للناس · في الوقت ذاته يعتبر الوصف التحليلي الخيالي لسيكولوجية الانسان المعاصر على أهمية عظيمة ، ذلك لان الانسان بدأ به ومشاعره وأفكاره كان وما يزال الموضوع الاساس للفن · ان وصفا ايضاحيا ل (أنا) الفرد الداخلية ، وموقفه الداخلي تجاه ما يستجد من أحداث في العالم الخارجي المعقد ، يساعدنا بطرق شتى في الوصول الى فهم العلاقات الاجتماعية ·

ان التحليلات السايكولوجية مهمة بشكل خاص لفهم عمليات تكوين وتطوير الانسان الجديد ، العمليات ذات الاهمية الاساسية في تطور المجتمع الاشتراكي ومثل هذه التحليلات تكشف لنا كيف تتشكل النظرة الجديدة للحياة والمعايير والدوافع السلوكية ، والصعوبات والتناقضات التي ترافق صياغة الانسان الاشتراكي الجديد •

في السنوات العشر الاخيرة أبدى الكتاب في الاقطار الاشتراكية وكذلك الكتاب التقدميون في العالم اهتماما كبيرا بحياة الانسان الداخلية • وهذا يعكس بلا شك الحاجات الروحية لقطاعات واسعة من جمهرة القراء • ولكن كيف نفسر تعايش هذا الاتجاه مع الاهتمام الحيوي بالادب والفن التسجيليين ؟ هنا ينبغي ان نضع في الحسبان شعبية القصص الدرامية - الاخلاقيه الطويلة في الادب والسينما والمار ذكرها ، وكذلك الكوميديا والقصص العلمي اللذين هما شعبيين بالمثل • وباستطاعة المرء أن يسمي أنواعا كثيرة اخرى أيضا • والمسألة الجوهرية هنا هي ان الحاجات الروحية الصرفة للناس في المجتمع الاشتراكي متشعبة ولا تتحدد بشكل أو اتجاه فني واحد • والناس يحققون اشباع الحاجات هذه ، من الاكتشافات والقيم الفنية الموجودة في الفن الحقيقي المتسم بالاصالة والسعة والتشعب •

وعند تقييم تطور الادب المعاصر وتأمل ملامحه ، يميل بعض النقاد ومنظرو الادب الى تفسير مبادئه واتجاهاته الاساسية بطريقة تثير جدلا واسعا • فهم يميلون الى الحديث عن أزمة الايمان بالنشاط التخيلي والابتكار والدور المتعاظم للفن التسجيلي الذي هو برأي البعض منهم ، فن المستقبل •

تقول الناقدة في• ايفاشيفا : **(ان احدى الملامح المميزة للادب في عصرنا هو الاهتمام المتصاعد بمختلف الاعمال التسجيلية التي تتشابه جوهريا في النموذج التسجيلي ، خصوصا الريبورتاج • وبوسع المرء أن يلاحظ تعطشا للقصص التي لها دقة السجلات الرسمية ، وللقصص التي تتميز بالوضوح والمباشرة والواقعية) •**

وهذا ، كما تعتقد ايفاشيفا بشكل قاطع ، له علاقة بالتغيرات الكلية في الحضارة الفكرية المعاصرة ، والتغيرات المهمة في الذوق الجمالي • ان الادب الخيالي، بالشكل الذي كان يقنع القاريء في القرون الماضية ، قد فقد أهميته الان •

تقول ايفاشيفا : (ان الزمن يضع معايير جديدة أمام الادب : الصدق والاقناع ، الاهتمام بالوثائق الثابتة ، والقيمة التسجيلية) • ولتوضيح وجهه نظر ايفاشيفا بأمانة ، سأقتبس عبارة اخرى للناقدة : (ان الاتجاه التسجيلي تقريبا هو أحد وسائل الكشف عن التأثير القوي «قد لا نشعر به بشكل واع» الذي تمارسه الطرق العلمية في فهم واكتشاف العالم) •

الا ان الادب التسجيلي بأشكاله المختلفة ، قد وجد قبل عصرنا بفترة طويلة • كما ان تطوره في الفترة المعاصرة مستقل في حالات كثيرة عن الثورة العلمية والتكنولوجية •

وحول مفهوم ايفاشيفا (للمستهلك) المعاصر للادب، ترى ان الصفات الاساسية لهذا (المستهلك) تتألف من دافع عقلاني ، وطلب للمعلومات الدقيقة حول العالم الخارجي واهتمام بالحقائق والصدق التسجيلي ، هذا كل ما في الامر •

ان طموحات الناس في المجتمع الاشتراكي واهتماماتهم لا يمكن تقنينها بالشكل الذي تصفه ايفاشيفا • ان التطور المنسق للشخصية ، كأحد أهداف البناء الاشتراكي ، يستلزم مسبقا سعة وعمقا في المعرفة ، ورغبة جادة في فهم ما يحدث في العالم ، ونشاطا خلاقا ، وثروة حقيقية من التطلعات الروحية والجمالية •

ما هي الاسس الحقيقية التي نحتاجها للقول ان الانسان المعاصر ، انسان المجتمع الاشتراكي ، يستطيع اشباع حاجاته الثقافيه تماما ، بقراءة الاعمال التسجيليه فقط (كما تقول ايفاشيفا) ؟ ولماذا يجب أن يصبح الريبورتاج العنصر الاساسي في الازدهار الروحي لابناء عصرنا ؟

ليست هناك أسباب منطقية لوضع مثل هذه الاستنتاجات ، ولكن بالطبع ، بأستطاعه المرء أن يتوصل الى مثل هذه الاستنتاجات بالتأمل الصرف •

ويشارك **ب• باليفسكي** بالرأي القائل ان الفن التسجيلي يحتل مكانه ذات اهمية كبيرة في الادب المعاصر، حيث يسند استنتاجاته الى مجموعة مختلفه من الافتراضات • وبالنسبه له ، ان التسجيلي هو الحياة

ذاتها بكليتها وحركتها ومباشرتها • يقول باليفسكي :

(ان السبب الحقيقي في نجاح «التسجيلية» يكمن في قدرتها على النفاذ الى الصياغات الادبية الجاهزة) • ان الوقائع كثيرا ما ضربت عرض الحائط بفعل الادب الخيالي ، كما يقول باليفسكي ، وقد كان لها في البدايه بعض المواقع ، الا ان الوضع قد تغير تغيرا ماديا في العقود الاولى من القرن العشرين • ويؤكد باليفسكي ان أعمال غوركي قد سهلت دخول الحقائق والتسجيل في الادب • وينبغي هنا الاشارة الى رأي غوركي المتعلق بأهمية الخيال في العمل الادبي • كتب **غوركي** قائلا :

(ان الواقعة (Fact) ليست الحقيقة (Truth) كلها •

انها فقط المادة الخام التي يجب ان نتفحصها اولا ثم نستنبط منها الحقيقة الواقعية للفن) • من الواضح ان رأي غوركي هنا لا يتطابق مطلقا مع رأي باليفسكي • وتبعا لرأي باليفسكي ، فان الصور الفنية التسجيلية تستمد قوتها وروعتها من حركة الحياة نفسها •

ان للفن التسجيلي مكانته في الثقافه الفنيه في الوقت الحاضر ، لكنه ليس عاملا حاسما في تطور الادب والفن المعاصرين وبخاصة الادب والفن الاشتراكيين •

ان التقصي العميق والموضوعي لاكثر الظواهر والاحداث تشعبا في الواقع ، ومحاولة فهمها وتعميمها ، يكتسب أهمية وجدوى كبيرة في عصرنا •

وهذا لا يعني ان طبيعة الصلة بين الفن والحياة غير متغيرة • فكما يتغير الانسان والمجتمع ، وكما يتعرض الفن نفسه الى التطور ، فكذلك يتغير التفاعل بين الفن والحياة • وهذه الصلات والتفاعلات لا تكون ضعيفة أو ضيقة ، بل غنية وممتدة • واذا كان الفن الحقيقي قد

ولد في فجر (المدنية) فقد أصبح منذ ألف عام صديقا مخلصا وطيبا للانسان اذ هو يعبر عن أفكاره ومشاعره الداخلية وعن تطلعاته وانجازاته • وهو في أحسن الاحوال – قد حقق ويحقق – مهمة كبيرة في التبشير بالافكار والمبادىء الانسانية •

ان الادب والفن الاشتراكيين لا يقفان بمعزل عن تطور الفن في البلدان الاخرى غير الاشتراكية •

انهما يتقبلان كل ما هو تقدمي وذي قيمة عند الفنانين العظماء في أي بلد كانوا •

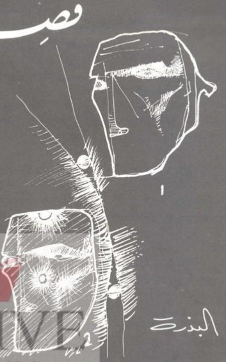
★ **هذه المقالة مجزاة من بحث طويل نشر بنفس الاسم في مجلة « العالم الجديد » (١٩٧٧) •**

● يرجى من الأصدقاء كتّاب المجلة ومراسليها تدعيم المواد التي يبعثون بها ، بالصور للاستفادة منها في الاخراج الفني للمجلة مع الشكر

« القسم الفني »

قصيدتان

سامي مَهدي



العناوين

العناوينُ فضفاضةٌ
والذي يتصدّع منها كثيرٌ
وأكثرُ منها الذي يتآكل من صدأٍ أو رنينٍ
وأما الذي يتبقّى
فأسمالُها :
زخرفٌ تالفٌ
أو مساميرُ
أو بقعةٌ من دهانْ .

في حروب العناوين
آثرتُ أن أتَشَبّثَ باسم أبي
وأزوغَ
وأُخْلِيَ للآخرين المكان

١٩٧٩/٥/٥

البذرة

صورة للحياة هو الموتُ ،
بل وجهها الآخر المتخفّي ..
فان نحن مُتنا
نواصل في الموتِ كلّ تقاليدنا
ونظلّ على صلةٍ بسوانا
ونألفُ مالم نكن قبل نألفه ..
ونعيش ..

صورة للحياة هو الموتُ
بل بذرةٌ نبتتْ معنا في أَجِنّتِنا
ونَمَتْ في دوخِلِنا
فهي فينا
ترافقنا حيثُ كنّا
على حُصُرٍ رَثّةٍ او عروش .

١٠-٤-١٩٧٩



ولكنها توقفت دون ان تدري .. تلوي شفتها السفلى باصبعين .. عادت مسرعة .. ولكنها توقفت فجأة .. ثم ترددت .. و .. دخلت . كان جالسا قرب المكتبة في منتصف الغرفة .. يدفن وجهه في كتاب ملون الغلاف .. ستتصرف مهما كانت النتيجة .. ستندفع نحو هدفها دون أن تتيح له فرصة للتدخل أو التحرك . عضلات ساقيها تتوتر .. والتماعة باردة كانت تنعكس من الغلاف .. رقبته بيضاء محنية باستغراق كامل .. التماعة رقبته جعلتها تتأمل .. وتفقد تصميمها الحاد .. أمالت رأسها الى الجانب الايسر .. ثم الى الجانب الايمن بحركة بطيئة .. خصلات شعرها تلاحق الحركة دون صوت .. التماعة العنق ليست باردة .. تبدأ عند نهاية شعر الرأس وتتجه الى الاسفل ثم تبدأ في الاتساع والانتشار .. الغرفة ملتمعة بحرارة تتوهج عند خديها وعنقها .. يدها ترتفع وتتسلق أصابعها جدار العنق .. تحركت رقبته ووجهه يطالعها .. أنزلت يدها بسرعة وجعلت راسها مستقيما . وفي عينيها تبدى الخوف .

بوضوح شديد شاهدت يده ترتفع وتشير لها بعصبية نحو الباب .. تلعثمت .. ولم تتكلم .. بل بذلت مجهودا كبيرا في محاولة الابتسام .. وهي تنظر نحوه .. ثم تنقل بصرها نحو المنضدة حيث يقبع القدح الملوث .. أشارت اليه بحركة مترددة من يدها .. ولكن يده بقيت معلقة في الاتجاه السابق نفسه ، رغم انه نظر نحو المنضدة .. أوراق متناثرة وكتابات وقدح .. حافظة أقلام جلدية .. المحبرة داخل غطائها والمسطرة مائلة ولكنها مستلقية فوق فراش من الورق كرجل مستغرق في النوم .. لم يكن ثمة ارتباك .. أو هلوسة .. كل شيء مرتب ، حتى الصمت كان يبدو مغسولا ونظيفا لولا تكتكة الساعة وحفيف ريشات المروحة وهي تبعث في الغرفة موجات من الهواء الرقيق .

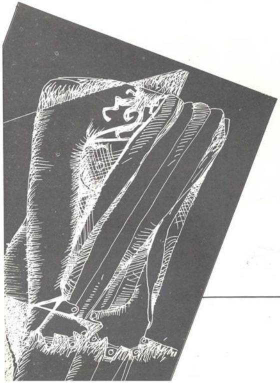
المنضدة ساكنة في موضعها تماما .. التقويم على الجدار يمين المنضدة ، والمكتبة هناك قابعة ما تزال تجاور المنضدة .

نظر نحوها مرة أخرى بدهشة وانزعاج .. يده معلقة ما تزال تشير نحو الباب .

ارتدت الى الخلف وبصرها عالق بأصبعه .. كان ابيض كقطعة عجين مبتلة .. ثم .. توقفت . انتفض رأسه كمن تلقى ضربة مفاجئة على قفاه .. ايقنت انها اللحظة الحاسمة للهجوم .. فتوسلت ثم تحركت بسرعة نحو المنضدة .. تحرك هو أيضا في المسافة بينها وبين المنضدة وصوته يملأ الغرفة ويتسرب الى الخارج .. كانت حركته عنيفة جدا .. وصوته رفيع حاد .. جرح اذنيها فارتدت الى الخلف مذعورة .. اصطدم الباب بظهرها .. تملكها رعب جنوني .. فاستدارت بخطوات سريعة نحو الخارج .. عيناها تحتويان الطريق .. بينما القدح ما زال في رأسها وهو قابع هناك على الركن الايسر .. فوق المنضدة .

اليوم .. القدح في مكانه لايريم ، والبقعة ماتزال متشبثة بمكانها .. قذرة . كان عليها منذ الامس أن تنتبه لذلك قبل دخوله الغرفة .. فهي تعرف انه يمنعها من لمس أي شيء في حضوره . فرصتها الوحيدة لدخول الغرفة وتنظيفها هي نصف ساعة في اليوم . القدح المتسخ فوق المنضدة يرتع في الضوء الوالج من النافذة والبقعة تبدو واضحة .. جلية مستقرة بعناد .. سيراها لا محالة .. يقين ثابت يملأ صدرها ثم ينفذ الى رأسها .. يؤرقها .. يؤلمها بشدة . وهو جالس في مكانه .. مستقر كأقوى ما يكون الاستقرار .. شعرت بأسنانها تطحن بعضها .. وبالاسى العميق يتفجر في داخلها .. لم تسنح لها فرصة للتنظيف .. وهي لاتقوى على رؤيته منزعجا .

مرة أرادت ان تسمع صوته .. تركت ورقة مكورة مدعوكة فوق الكرسي .. جاء ليجلس وهي عند الباب تراقبه والذعر يتملكها بجنون . يداها تمسكان الباب بقوة لتخفي ارتعاشتهما وأسنانها تطبق على شفيتها .. رأى الورقة .. بقي منتصبا .. ادار رأسه نحوها ونظر في عينيها مباشرة .. تصلب عنقها فجأة .. طفرت الدموع الى عينيها .. تقدم نحوها .. فامتلأت رعبا .. لم تستطع الحركة أو الهرب .. امتدت يده البضة لتمسك شعرها وتجرها نحو الكرسي .. احنى رأسها بشدة ووضع وجهها في الكرسي .. لصق الجلد تماما .. ضاقت أنفاسها وشعرت بالدوار .. كان خلفها تماما دون أن يمسها .. المسافة بينهما قصيرة جدا .. ولكنها موجودة .. يده فقط كانت جسرا بين الجسدين



وبقي الفراغ .. ارتدت الى الوراء بحركة لاشعورية فارتطمت به للحظة سريعة .. تراجع ثم استدار الى الجهة الاخرى فأصبح قبالتها .. وافرد اصبعه العجيني نحو الورقة التي سقطت على الارض . كانت ما تزال بحاجة الى وقت لاستيعاب الالتصاق السريع مع جسده حين ارتطمت به . كانت لحظة قصيرة .. قافزة .. وهلة مذهلة أحست خلالها بجسده ، لكنه ابتعد بسرعة عجيبة .. وها هو قبالتها باصبعه العجيني المشدود .

التقطت الورقة وخرجت وهي تتمايل . وتذكرت بعد ذلك وهي في الخارج بانها لم تسمع صوته .. فاشتعلت في صدرها رغبة حارة في البكاء .

ولكن .. هذه المرة سوف تنجح .. سيعلن القدح عن لحظة مجيدة .. اليوم لن يفلت منها .. ستغزوه باصرار .. اليوم يوم راحته ولن يخرج حيث تموت نصف ساعة التنظيف .. فهو لا يسمح لها بتنظيف غرفته يوم الراحة .. تود لو تنظف جسده بيديها .. تمرر يديها على صدره وظهره ورقبته البيضاء .. بودها لو تدلكها لتزيد الالتماعة المنبعثة منها ..

تطلعت اليه بعينين مفتوحتين .. واسعتين .. يداه كحيوانين أبيضين مستلقيين فوق المنضدة .. والقدح .. انه بجانبه .. يتنفس .

٢ ـ هـو

العقود تحتاج فقط الى تواقيعه .. كل شيء جاهز وليست هناك حاجة الى تمحيص أو تدقيق أو مراجعة .. الشروط مناسبة والمدد معقولة .. حتى سطور العقود متشابهة .. كل عقد بتسعة بنود وكل بند بخمس فقرات وكل فقرة بأربع عشرة كلمة .. وكل عقد بثلاث نسخ وبحروف سوداء أنيقة مطبوعة تحت عناوين خطت بلون أحمر .

الورق صقيل جدا بصورة مزعجة .. لم يكن هناك من يخل بالعقد .. الالتزامات واضحة ومنفذة بحذافيرها .. جميع الاطراف تتعامل بدقة وتعرف بعضها بعضا . تمنى أن يخل أحدهم بذلك ولو مرة واحدة .. ولو بشرط واحد من الشروط .. لكنه طيلة سنين عديدة ظل يفاخر دون متعة بالدقة التي يدير بها أعماله حتى أصابه الملل .

تحركت يده كسولة باتجاه القلم دون أن ينظر نحوه .. انه يعرف ان القلم في مكانه .. كان بوده لو أن القلم في غير محله وان يده لن تصطدم به .. امتدت أصابعه .. وعيناه مثبتتان على الورق أمامه دون ان يراه .. رعشة صادقة في أعماقه .. احساس بفرح عظيم يولد في مكانماداخله .. ويده تمارس مغامرة حية .. ساخنة وهي تتحرك ببطء نحو مكان القلم .. شعور غامض بان القلم ليس في مكانه جعله يرتجف غبطة ..



نهنهة تتصاعد نحو بلعومه وتنحصر هناك ضاغطة عنقه من الداخل .. بوده لو يطلق ضحكة صاخبة .. قهقهة عالية .. ولكن القلم يسقط في فخ الاصابع باستسلام وسهولة .. كان باردا جدا .. أحاله الى صقيع .. سكنت يده باسترخاء والقلم يستكين لاصابعه البيضاء . همدت كل حركة ومات الضجيج في داخله وانتظمت أنفاسه بخيبة .. وعاد صوت عقارب الساعة وحفيف ريشات المروحة يلامس مسامعه .. لوتصاب المروحةبعطل .. لو ينقطع التيار الكهربائي .. لو يخل أحد بعقد .. ولكن .. ليس ثمة ارتباك .. كل شيء منسق ونظيف .. المكتبة تغص بالكتب .. والكتب ملأى بأسماء الشركات ورجال الاعمال والمؤسسات الحكومية والدولية .. وملأىبالسلع .. كل اسم بجانبه العنوان وتحته تندرج أسماء المواد وأرقامها ومواصفاتها دونما خطأ . أرقام سوداء وخضراء دقيقة جدا .. جامدة .. متحركة .. سريعة .. ثابتة . وهامدة .

قفزت عيناه نحو الستائر .. نحو الشباك .. وانزلقتا تتدحرجان على أرضية الغرفة .. ثم ترتفعان الى الاعلى .. المروحة تداعب الهواء ،تدير رأسها منجانب لآخر دون مبالاة .. وهذه الخادم في مكانها مستعدةلايما طلب .. لم تتمرد أو ترفض مرة واحدة .. ثم .. هذه المسطرة .. وهذا الورق والعقود .. وهذا .. القدح .. آه .. ثمة بقعة تلتصق بالحافة العليا .. آه .. ماأعظم هذا .

نظر نحو البقعة الدخيلة بامتنان .. لقد أخلت هذه البقعة بالنظام .. هدمت الاتساق والجمود .. جعلت الاشياء تبدو ملوثة .. مرتبكة .. ثمة هلوسة في صدره .. ارتياح غير ساكن يلتهب في رأسه .. والبقعة تعطي للقدح تمايزا فريدا .. انها واضحة جدا والضوء الذي يبتل به القدح ما يزال ينسكب باستمرار .. وافراط .

امتدت يده بحذر وتشنج نحو القدح ٠٠ ستكون المغامرة هنا ذات نتيجة مضمونة ٠٠ الرحلة قصيرة وهادفة ٠ يده تتحرك بتحفز نحو القدح ٠٠ والبقعة في مكانها تنتظر ٠٠ تتنفس ٠

٣ ـ هي وهو

أحست برعشته وارتجافته المفاجئة ٠٠ القدح عرضة للوقوع في المصيدة ٠٠ يده تستعد للقيام بالمهمة ٠٠ ولكنها تزحف بحذر ٠٠ متوجسة ٠ تقترب يده وتكاد تبتلع المسافة كلها .. وهي .. اربعة امتار تفصلها عن القدح .. ارتعشت يداها والفرصة توشك ان تفلت منها ٠٠

انطلقت بسرعة هائلة ويائسة نحو المنضدة فاصطدمت بعنف ٠

انتفض هو على قدميه يشده الانبهار ٠ شعرها كموجة سوداء طافية أمام عينيه بصورة حجبت عنه القدح وجزءا من المنضدة ٠٠ شعر بان الكرسي الذي كان جالسا عليه قد تزحزح من مكانه وانقلب على جانب ٠٠ تبعثرت الاوراق واختفت المسطرة وانقلبت المحبرة ٠ حركتها العنيفة المفاجئة جعلته يشعر بنوع من الرعب أزاء ما اعتراه قبل دقائق ٠٠ الرغبة في اجتياز المغامرة مع القدح ناجحة ٠٠ وها هي سهلة ممتعة أمامه ٠٠ امتدت يدهنحو موجةالشعر الاسود ..التفت الخصلات في كفه وما بين أصابعه خشنة ٠٠ متلاصقة ٠ رفعت الفتاة رأسها .. نظر في وجهها ، كان يشبه وجه حصان مذعور ٠ أحس بثقل يضغط جمجمته من الداخل ٠٠ وحرارة تلتهب تدريجيا قريبا من منطقة الاضلاع ٠٠ أسنانه تطبق على بعضها مولدة صريرا حادا وحبات من العرق كبيرة تنزلق على جنبيه مثيرة برودة دخيلة ٠ الشعور بالحدث المرتقب يتصاعد ٠٠ ويتذكر بان يده ما تزال مندسة في طيات الشعر ٠٠ بل انها تسللت أكثر الى الاسفل .. حيث عنق الفتاة .. لحم رقبتها لين جدا وسخونة لذيذة كانت تلتصق بأصابعه ٠ لم يتوقع ليونة دسمة كهذه ٠ يده تزداد التصاقا برقبتها ٠

تحس هي بألم هادىء يولد ما بين أسنانها .. وعيناها تحتويان وجهه المسافر نحو رقبتها ٠٠ نظرة مندهشة تندفع من عينيها تراقب حركته .. شعرت به يقترب منها ٠٠ يدنو أكثر ٠٠ تشبثت أصابعها بالقدح ومشاعر الانتصار تخلي مكانها لمشاعر الدهشة والاستغراب والفرح ٠ أحست بيده الاخرى تلامس نهاية عنقها من الامام وتتسلل الى صدرها ٠ ضجة تجرح الصمت وتحوله الى شظايا ٠٠ نظرت بفزع حيث تناثر القدح الى زجاج يغطي أرضية الغرفة بكاملها ٠٠ الزجاج المتكسر يشع بالضوء الساقط من النافذة ، والمروحة تزداد حركتها ٠٠ بينما يرتفع صوت الساعة عاليا ضاجا ذانغمة ساخنة .راحتاها مفروشتان علىالارض تلمان نثار الزجاج الملتمع ، قطرات من الدم تسيل من راحتيها ٠٠ النثار يشق جلدها ٠٠ هنا ارتباك وفوضى ٠٠ وهنا ألم حاد ينزرع ٠٠ وفوق شعرها تستقر كفه الرخصة الدافئة الرحيمة ٠٠ ينظر نحو الجسد المتكوم أمامه ٠٠ اصطدمت عيناه بالظهر المقوس والجسد الممتلىء ٠٠ المروحة فوقهما عارية تدور بسرعة أكبر ٠٠ وصوت دقات الساعة يرتفع بصخب ٠٠ والغرفة في ارتباك ساخن حيث تزداد التماعة نثار الزجاج ويتلوى الضوء الداخل من النافذة ساطعا باهرا يغمر الغرفة كلها دفعة واحدة ٠٠ فاغلق عينيه ٠٠ واغلقت هي عينيها حين التحم الجسدان بلهفة عارمة يفترشان أرضا مليئة بالزجاج ٠

٤ ـ هي

كانت مكشوفة الى الحد الاقصى ٠٠ الصوت سجين في فمها وأهدابها لزجة ثقيلة تحجب عنها الرؤية ٠٠ أحست به منذهلا يتطلع في أرجاء الغرفة المبعثرة ٠ لم تكن بها رغبة في التحرك أو تغيير وضعها ٠٠ بقيت ممددة قرب المنضدة ببساطة .. كانها كومة ثياب اعدت للغسيل ٠

٥ ـ هو

كانت هناك مكشوفة ما تزال ٠٠ جسدها أبيض بارد مشوب بصفرة عند الانحناءات ٠٠ تبدو له عاجزة وهو ينظر نحوها من موقعه قرب النافذة ٠٠ انتزع يديه من النافذة واستدار نحوها ٠٠ وتقدم ٠٠ شعر بالذعر القديميعود اليها ،لملمت نفسهاوجلست القرفصاء واضعة يديها في حجرها ٠ رأسها منكس كانها تنتظر الصفعة القادمة على رأسها ٠٠ توقفت قدماه قربها تماما ٠٠ وتوقفت أنفاسها ٠٠ اذناها ترتعشان استعدادا لصوته الرفيع الحاد ٠

ولكنها أحست بيده هادئة تستقر على شعرها ٠٠! استكانت كقطة ٠٠ اغرق يده في موجة الشعر الاسود ورفع بيده الاخرى وجهها نحوه وتطلع في عينيها طويلا ٠ ثم ضحك ٠٠ انفجر ضحكا ٠٠ أخذ صدره يرتفع وينخفض ٠٠ ورأسه تعلو وتهبط ٠٠ ثم توقف فجأة ٠٠ وسحب يديها نحوه ٠٠ نظر في كفيها ٠٠ ثمة جروح يتجمع دم أسود حولها ٠٠ انهضها ٠

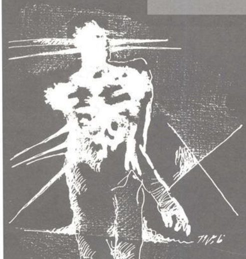
وقرب الحنفية كان يسكب الماء باردا على راحتيها .. يشعر بعينيها على صفحة عنقه .. يشعر بانتشائها ٠٠ يشعر بشلال الماء البارد يغمرهما ٠٠ وضحك مرة اخرى ٠٠ ولكن ضحكته كانت ممتزجة بضحكة رقيقة خرجت من أعماقها ٠ فانتفض وهو ينظر نحوها بذهول ٠

صـــــورة السـيـــدة المســتحمة

ممدوح السكاف

ليس ماء فوق هذا الجسد المغسول
بالطيب
ولكن قطرات ، من ندى
آه لو كنت قطيره
فوق هذا الكتف
ذاك النهـــد
تلك المحرقه
آه لو كنت حبيبات شذى
كنت بالدهشة حتفا سأمـــوت
وأنا منزلق بالخـدر الموجـــوع
حتى الشجرة المؤتلقه
آه لو كان أهابي مشنقه
واذن لانسبت فوق الجسد المعجـــون
بالأفيون
نشفت مروج الثلج بالدفء
وألويت عليها بغصوني المورقه
آه لو كان لمرمى سفري حد
بهذا الجسد القدوس
لـــو كنــت شجـاعا
ـ مثلما شمشون
في الاسطورة البلهاء
أو لو كنت مشنوقا
وهذا الألق المكنوز في الجسد الناضـــر
كان المشنقه
آه لو برعم هذا الحلم في كفي وصار
لغة حاطمة لاتعرف التهويم في المطلق
أو جمر الدوار
كنت لقطت المحار
عن براري جسمك المزدان باللؤلؤ
مغمورا بأسرار البحار
او توضأت بنار !
أو توضأت بنار ...

حمص



الشخصية في الرواية

الدكتور احمد ابو مطر

منذ صدور وعد بلفور عام ١٩١٧ بدأ اليهود ـ بشكل علني ـ يشكلون طرفا اساسيا من اطراف الصراع على ارض فلسطين ،الى جانب الطرفين الاخرين للصراع : العرب والانجليز ، اذ كان الوعد اشارة علنية للحركة الصهيونية ، كي تنسق خطاها مع الحكومة البريطانية ، صاحبة الوعد ، تحقيقا « للوطن القومي لليهود في فلسطين . وقد احس المواطنون العرب بخطورة هذا الوعد ، بعد ان بدأت الحركة الصهيونية تعمل علنا من اجل خدمة غرضها الاساسي ، بمساعدة بريطانيا الخفية والعلنية . ومع تصاعد الصراع بين طرفيه الاساسيين : العرب من ناحية والانجليز واليهود من ناحية اخرى ،اتضحت جليا اطماع اليهود في سلب الوطن الفلسطيني ، من جراء هذا الصراع السياسي ، ومن خلال العلاقة التي مارسها العرب واليهود في فلسطين قبل النكبة وبعدها ، كان لابد ان تجد ـ الشخصية اليهودية ـ طريقها في الرواية الفلسطينية ، وعندكتاب كثيرين ، يعرضون انماطا من هذه الشخصية كما عرفتها ساحة الصراع (فلسطين) . وهنا نود ان نسجل ان تصوير الشخصية اليهودية في الرواية الفلسطينية ، كان منسجما مع الدراسات التاريخية حول هذه الشخصية ، ومع بعض صورها في الاداب الاوروبية ، وايضا كماعرفها الواقع الفلسطيني ، فلقد اتيحت للمواطن العربي الفليسطيني فرصة طويلة زمنيا لمعرفة هذه الشخصية عن قرب ، وعلى ارض الواقع دون الحاجة الى الدراسات التاريخية والنفسية حولها .

من أقدم الشخصيات اليهودية ظهورا في الرواية الفلسطينية ، تلك الشخصية التي تمثل النمط الشايلوكي . وذلك من خلال الممارسة والعلاقة التي قامت بين العرب واليهود قبل عام ١٩٤٨ ، فقد كان اليهود يقومون بدور خطير لخدمة الحركة الصهيونية ، في مجالات متعددة ، منها السيطرة على أوجه النشاط الاقتصادي في فلسطين وتسخيره لخدمة أهدافها ، من خلال مزاحمة الرساميل العربية ، وفرض الضرائب التي تفقر المزارع الفلسطيني ، بحيث تجعله ليل نهار تحت وطأة هذه الضرائب ، في الوقت الذي كانت الصناعة والمستوطنات اليهودية ، تلقى العون والدعم ، من الحركة الصهيونية وحكومة الانتداب البريطاني . لذلك نلاحظ ان من أسبق الشخصيات اليهودية ظهورا في الرواية الفلسطينية ، تلك التي تمثل هذا النمط (الشايلوكي) ، الذي يحترف أعمال الربا والسمسرة والغش في التجارة ، ونصب الافخاخ لمعارفه من العرب ، كي يسخرهم لخدمة أغراضه . كان أول ظهور هذه الشخصية في رواية (الوارث) لخليل بيدس ـ ١٩٢٠ ـ حيث نجد المرابى (ناثان) الذي ينسق جهوده مع الغانية اليهودية (أستير) بقصد أيقاع الشاب العربي (عزيز) في شباكه ، اذ ورث ثروة طائلة من عمه المتوفى . كانت (أستير) قد أوقعته في حبها ، في حين اتخذته هي مصدرا للانفاق عليها ، وسد حاجات من حولها من الشخصيات اليهودية ، كالمرابي (ناثان) وبائع الالات الموسيقة وعمتها الكهلة (راحيل) . بعد ان أيقنت استير انها سيطرت عليه ، زادت من طلباتها وهداياها ، ولما كان عزيز لا يملك المال اللازم لذلك ، أوعزت اليه باقتراض المبالغ المطلوبة من الصيرفي المرابي اليهودي (ناثان) ، وعندما يموت عمه الطاعن في السن ، وتؤول اليه ثروته ، يقوم بسداد ديونه لاصحابها . أما (ناثان) فقد أفهمه صعوبة الحصول على

اليهودية الفلسطينية

المبالغ نقدا ، وان الوسيلة الوحيدة لذلك هو شراء آلات موسيقية بصكوك الى أجل من تاجر يهودي سيدله عليه ، ثم يبيع قسما من هذه الالات بثمن بخس ، ويرهن الباقي عند التاجر نفسه الذي اشتراها منه ويصبح الفرق واسعا بين الثمن الاصلي الذي اشتراها به وسجله على نفسه في الصكوك وبين المال النقدي الذي حصل عليه بهذه الطرق المعقدة(١) . وفي النهاية تتمتع)أستير(ومن حولها بهذا المال على شكل هدايا ونفقات وايجارات ، في الوقت الذي يتظاهر فيه (ناثان) بصداقة عزيز البريئة . وتستمر أعمال (أستير) و (ناثان) على هذا النمط ، يحيكون الخطط والمكائد للحصول على الكثير من أموال عزيز .

ان هذا الجانب من رواية (الوارث) ليس بعيدا عما عرفه واقع العلاقة بين العرب واليهود في فلسطين قبل عام ١٩٤٨ . ونفس النمط من الشخصية اليهودية، يرد عابرا في رواية محمد العدناني (في السرير) ـ ١٩٤٦ ـ فقد تعرف في سفره من مدينة كراكوف الى بوخارست على رجل حسن الهندام ، فارع القوام ، أمل فيه أن يكون دليله في مدن يجهلها ، لذلك دفع عنه الاجرة ، وأكرمه في مطعم فخم ، ولما وصلا الى كونستانزا ، الثغر الروماني ، حجز له في فندق غرفة بسريرين ، بحجة أنه لا يجد غرفة بسرير واحد ، وودعه كي يذهب لينام عند شقيقه المقيم في كونستانزا . وفي الصباح عندما استيقظ (طريف) بطل الرواية ، وجده قد نام معه على السرير الثاني . وبعد ان احتال عليه بمزيد من النقود والمصاريف ، اكتشف انه يهودي مشهور بالنصب والاحتيال .

نتج عن وجود العنصر اليهودي في مختلف أنحاء أوربا ظاهرة سياسية اجتماعية ، عرفت باسم (الاندماج)، ويعنى بها «اندماج» «اليهودي» في المجتمع الاوربي الذي يعيش فيه . الا ان هناك العديد من الاسباب التي حالت دون اندماج اليهود في تلك المجتمعات ، على الرغم من المحاولات العديدة التي بذلتها حكومات تلك الدول ، وبعض الحركات الخاصة التي قادها فلاسفة ومفكرون . وكان أن انعزل اليهود في أحياء خاصة بهم (جيتو) رافضين الاندماج فيما عداهم من مجتمعات . وقد ساعد على ذلك الأضطهاد الذي لقيه اليهود في بعض المجتمعات الاوربية ، مما آثار عندهم الاحساس بالعرق اليهودي الخاص المميز ، و « هكذا ظهر في القرن التاسع عشر مفكرون يهود قطعوا صلتهم بالانسانية عامة وبشروا بأفكار صهيونية مفادها ان على اليهود ان ينفصلوا عن العالم ويكفوا عن ا نيكونوا جزءا من نهر البشرية العريض(٢) » . ولقد عمدت الحركة الصهيونية بعد مؤتمرها الاول في بال بسويسرا عام ١٨٩٧ الى تغذية ظاهرة «عدم الاندماج» ، كي يتيسر لها اعداد ألوف المهجرين الى فلسطين ، التي عملت الحركة الصهيونية منذ ذلك التاريخ على عمل كل ما يلزم لاعداد فلسطين «وطنا قوميا» لليهود . وهكذا شكل اليهود في كافة أنحاء العالم مجتمعات خاصة بهم (جيتو) رافضين الاندماج ، معتقدين بعرق خاص مميز . وفي المجتمعات التي لم تعرف هذه الاحياء الخاصة (الجيتو) ظل اليهودي ، على الرغم من عيشه في مجتمع الاخرين ، يحس بوجوده المميز ، رافضا كافة أنواع الاندماج ، وفي كل المجالات . وقد زاد هذا الاحساس مع بدء تدفق موجات الهجرة اليهودية الى فلسطين ، التي كانت تشرف عليها وتمولها الحركة الصهيونية .

وقد شكلت المستوطنات اليهودية في فلسطين قبل عام ١٩٤٨ نوعا من (الجيتو) ، حيث أقامت الحركة الصهيونية هذه المستوطنات على أراض قاموا بشرائها ، أو منحت لهم من حكومة الانتداب البريطاني ، لاستيعاب المهاجرين اليهود القادمين من أوربا وغيرها . وقد أقاموا في هذه المستوطنات كافة مظاهر النشاط من زراعة وصناعة . وفي مرحلة تالية أصدروا ما سمي «قانون العمل العبري» الذي يحرم على العمال والمزارعين العرب العمل في المصانع والمزارع اليهودية .

المثال الوحيد لليهودي غير المندمج في الرواية الفلسطينية ، هو شخصية (راؤول) في الجزء الثالث (القناع) من (ثلاثية فلسطين) لنبيل خوري . كان (كمال) بطل (القناع) يسهر في أحد ملاهي باريس عندما ناداه صوت (بالحاح : كمال .. كمال) .. تبين صاحب الصوت فاذا هو (راؤول) الشاب اليهودي ، صديق الشلة في بيروت ، الذي انقطعت أخباره نهائيا عام ١٩٥٦ ، وها هو يظهر بشكل غير متوقع عام ١٩٧٠ . كانت الصدمة الفاجعة ل (كمال) عندما أخبره (راؤول) أنه ترك بيروت بعد العدوان الثلاثي على مصر ، مهاجرا الى (اسرائيل) . ومن خلال ما جرى بينهما من حوار حول هذه المسألة تبرز المكونات النفسية لشخصية اليهودي غير المندمج ، على الرغم من كافة أسباب الراحة والطمأنينة التي كانت متوافرة له .

- ولكن لماذا تركت لبنان ، ولماذا ذهبت الى اسرائيل ، لم اخترت اسرائيل من بين دول العالم ..؟
- تركت لبنان لانني يهودي ، واخترت اسرائيل لانها وطن اليهود(٣) .

هذا على الرغم من انه من مواليد لبنان ، ويحمل الجنسية اللبنانية ، وما يزال والداه يقطنان لبنان .

لماذا هاجر (راؤول) ؟ هل اضطهد في لبنان كي يفكر في الهجرة الى الارض المحتلة ؟ لم يحدث هذا ، ففي لبنان يعيش آلاف اليهود ، الا انها العقدة النفسية التي تحكم علاقة اليهود بما حولهم من مجتمعات ، وبقايا السلوكيات التي كانت الحركة الصهيونية تغذيها دوما ، كي يظل اليهودي يعيش باحساس ان مجتمعه الحقيقي هناك على أرض فلسطين ، ضمانا لاستمرار سيل الهجرة متدفقا الى ما يسمونه «أرض الميعاد» .

- ولكن لبنان كان وطنك ، وما زال حتى الان وطن آلاف اليهود .
- بعد حرب السويس شعرت فجأة بأنني غريب في لبنان ، مرفوض ، لقد رفضني مجتمعكم ... أصبحت وحيدا .
- هل كنت تشعر بهذه الغربة وهذا الرفض وأنت بيننا في بار الاكسلسيور ؟ هل عاملناك كغريب عنا .. هل .. هل .. عاملناك أبدا كيهودي(٤)؟

ويستمر الحوار بين (كمال)الفلسطيني ، و(راؤول) اليهودي غير المندمج الذي هاجر الى الارض المحتلة ، ليكشف عدة أمور :-

أ - لم يتعرض (راؤول) لاي اضطهاد في لبنان . بل بالعكس ، اذ كان الشخصية المحببة لكل رواد بار الاكسلسيور . ووالداه ما يزالان يعيشان في بيروت .

ب - ان هجرته كانت نتيجة وقوعه تحت تأثير الدعاية الصهيونية القائلة بأن «اسرائيل» وطن لليهود من كل أنحاء العالم .

جـ - ان وجوده في (اسرائيل) غير كثيرا من آرائه ، وجعله مقتنعا بمفاهيم لا يختلف اثنان على خطئها في حين يراها هو عين المنطق والصواب .

عرفت الرواية الاوربية ، في انكلترا بالذات ، انماطا متنوعة من شخصية اليهودي ، حسب المرحلة الزمنية وما يسودها من أفكار ومعتقدات عن اليهودي . ففي بداية القرن التاسع عشر كان اليهودي يصور في القصص الانكليزي اما على صورة شايلوك أو اليهودي التائه(٥) . ومع ظهور الثورة الصناعية والثورة الفرنسية اللتين غيرتا طبيعة العلاقات بين اليهود والاوربيين ، بدأت تظهر شخصية اليهودي الطيب ، الكريم الانسان ، النقيض ليهودي شكسبير الوغد ، ويمثل ظهور شخصية اليهودي الطيب انعطافا تاما في المنطلقات الاجتماعية والنفسية التي كانت وراء تقديم شيلوك(٦) وهذا يعني تغير النظرة التي سادت زمنا طويلا في الادب الانكليزي ، وكانت ترى في اليهود مجموعة من اللصوص والمجرمين .

بالاضافة الى النمطين السابقين - الشايلوكي وغير المندمج - تعاملت الرواية الفلسطينية مع النمط الثالث من الشخصية اليهودية ، وهو اليهودي الطيب - الانسان الذي لم يقع تحت تأثير أفكار الحركة الصهيونية المضللة ، وظل محتفظا بشخصيته ومفاهيمه المستقلة ، التي ينطلق فيها من قناعاته الخاصة كانسان . ونلاحظ ان هذه الشخصية اليهودية قد شغلت في الرواية الفلسطينية حيزا كبيرا بعكس النمطين السابقين . ولهذا دلالة على جانب كبير من الاهمية بالنسبة لنظرة الكاتب الفلسطيني للشخصية اليهودية ، وتدل على علمانيته القائلة بامكانية التعايش بين العرب واليهود في دولة واحدة بعيدا عن منطلقات الحركة الصهيونية الاستعمارية الاستيطانية .

كان ناصر الدين النشاشيبي أول من قدم اليهودي الانسان ، في روايته «حبات البرتقال» - ١٩٦٦ - وقد عرض فيها لمختلف الاجواء التي تتعرض لها شخصية اليهودي سواء في أوروبا أم في الارض المحتلة أم على يد الحركة الصهيونية التي تتولى عمليات تجميع اليهود وتهجيرهم الى فلسطين المحتلة .

«سابا» بطل الرواية ، فلسطيني كان يدرس في ألمانيا في الاربعينات . سجنه النازيون مع اليهود والفرنسيين والانكليز في سجن «داخو» بألمانيا . في السجن تعرف على فتاة يهودية اسمها «مريم» وبعد هزيمة النازية في الحرب العالمية الثانية ، خرج من السجن ليواصل حياته في ألمانيا مع صديقته اليهودية الالمانية ، وقد استطاع ان يغرس في نفسها مفاهيم انسانية ، منها انه كفلسطيني لا يكره اليهود انما يكره الصهاينة الذين يحاولون الاستيلاء على وطنه . وقد أقتنعت مريم بهذا المنطق خاصة عندما تذكرت ان النازية لم تفرق في معسكر الاعتقال بينها كيهودية وبينه كفلسطيني وبين الفرنسي والانكليزي . لقد تمكنت هذه المفاهيم الانسانية في نفسية مريم الى حد رفضها التعاون مع رجال الوكالة اليهودية في ألمانيا ..

- لا .. لن أتعاون معكم .. انتم مجرمون .. انتم تريدون استخدامنا لتنفيذ وسائلكم الصهيونية الكريهة .. ان فلسطين ليست بلدي .. ان بلدي هنا .. وسأبقى هنا .. ولن أساعدكم على استغلال عذابنا من أجل أهدافكم(٧) .

ازاء موقفها هذا ، يعمل رجال الوكالة اليهودية مع موظفي الادارة الامريكية ، على ترحيله الى وطنه فلسطين ، بحجة معاداته لليهود . وفي غيابه تقع مريم

تحت طائلة الضغوط الصهيونية ، فتوافق على السفر الى فلسطين . هم يريدونها مهاجرة تعمل في خدمة الحركة الصهيونية ، وهي تريد اللحاق بصديقها الفلسطيني سابا . في فلسطين قصت له عن الايام التي قضتها في معسكرات المهجرين اليهود في قبرص ، وعن التضليل الذي تمارسه معهم الحركة الصهيونية ، وعن الوعود الزائفة التي اكتشفت خطأها بعد وصولها الى فلسطين . وتؤكد مريم على رفضها لكافة مبادىء الحركة الصهيونية التي أفسدت على اليهود أمنهم واستقرارهم في كافة الدول التي يقطنونها ، وتبدأ مشاركة سابا ورفاقه في نضالهم ضد الحركة الصهيونية ومخططاتها الاستعماريةالاستيطانية .

في روايته «عائد الى حيفا» - ١٩٦٩ - ، يعطي غسان كنفاني المسألة شمولا أكثر ، عن طريق الربط بين عذاب الانسان الفلسطيني على يد الصهاينة ، وعذاب اليهود على يد النازيين . فاليهودي ايفرات كوشن وزوجته ميريام ، قدما الى فلسطين المحتلة من وارشو عن طريق ميناء ميلانو ، وقد كانت فلسطين آنذاك له مجرد مسرح ملائم لاسطورة قديمة ، ما يزال يحتفظ بنفس الديكور الذي كان يراه مرسوما في الكتب الدينية المسيحية الملونة المخصصة لقراءات الاطفال في أوربا[٨] . وقد شهد مع زوجته وهما في «نزل المهاجرين» التواطوء البريطاني مع العصابات الصهيونية لتسليمهم مدينة حيفا .. وبعد انتهاء المعارك يومي الاربعاء والخميس ، لم يخرج من المنزل الا يوم السبت ، أدهشه انه «سبت حقيقي» اذ لم يشاهد سيارة في الشارع ، الا ان زوجته بكت بصمت وهي تقول له : « اني أبكي لشىء آخر ، انه سبت حقيقي ، ولكن لم يعد ثمة جمعة حقيقية ، ولا أحد حقيقي[٩] » . وتبدو انسانية ميريام عندما شاهدت شابين من الهاجناه يحملان شيئا ويضعانه في شاحنة صغيرة ، واستطاعت في لحظة كأنخطاف البصر أن ترى ما يحملانه .. قالت لزوجها : « كان ذلك طفلا عربيا ميتا ، وقد رأيته مكسو بالدم[١٠] . وعندما يسألها : « كيف عرفت انه عربي ؟ »[١٠] تجيبه : « ألم تر كيف القوه في الشاحنة كأنه حطبة ؟ لو كان يهوديا لما فعلوا ذلك »[١١] .

ان انسانية ميريام هذهنابعة من تأكيدها ان هذه الوحشية التي يعامل بها العرب في فلسطين على يد العصابات الصهيونية ، لا تختلف عن الوحشية التي عومل بها اليهود على يد النازيين . فلا يختلف قتل الطفل العربي في حيفا برصاص الهاجانة عن مقتل شقيقها الطفل في أوشيفنز بالمانيا على يد الجنود الالمان . لذلك تقرر العودة الى ايطاليا لانها اكتشفت أباطيل الصهيونية وادعاءاتها ، لولا رفض زوجها . ان هذا الاحساس الانساني عند ميريام نابع من رؤيتها الشاملة للعذاب الانساني أيا كان جنس الانسان المعذب . وفي الوقت ذاته تبدو علمانية غسان كنفاني اذ « يربط بواسطة تقديم هذه الشخصية وتاريخها لاول مرة في الادب العربي ، ما بين عذاب المضطهدين في كل مكان ، عذاب الانسان الفلسطيني على يد الصهاينة وعذاب الانسان اليهودي على يد النازية»[١٣] . ومن خلال تقديمنا للشخصية اليهودية ، نرى أن الريادة في النظر اليها من منطلق انساني يرجع الى ناصرالدين النشاشيبي في روايته « حبات البرتقال » بعكس ما تراه الدكتورة رضوى عاشور ، في اعتبارها غسان كنفاني أول من قدم الانسان اليهودي شخصية روائية ، وقد سبق ناصرالدين النشاشيبي غسان كنفاني في ذلك بسبع سنوات .

وقد قدم نفس الشخصية افنان القاسم في روايته (الباشا) - ١٩٧٢ - حيث نشاهد العجوز اليهودية الطيبة « أم ساره » تعيش نفس حياة الفلاحين الفلسطينيين وتشاركهم السراء والضراء ، دون ان يلمح أحد منهم الى يهوديتها ، فقد أصبحت فردا منهم ، لها ما لهم ، وعليها ما عليهم .

بالاضافة الى الانماط المميزة السابقة من الشخصية اليهودية في الرواية الفلسطينية ، ينبغي ان نلاحظ ان هناك انطباعا عاما عن هذه الشخصية ، في روايات عديدة ، كان يتلخص في صفات القتل والارهاب والعنف ، وهو نابع من العذاب والالم الذي شهده الفلسطيني على يد العصابات الصهيونية أبان نكبة فلسطين ، من خلال العديد من الجرائم والمجازر الوحشية التي ارتكبتها تلك العصابات .

هوامش

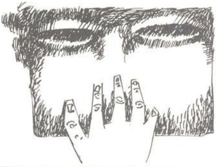
١ - د . ناصر الدين الاسد - خليل بيدس رائد القصة العربية الحديثة في فلسطين ص٦٧ .
٢ - هاني الراهب - الشخصية الصهيونية في الرواية الانجليزية مركز الابحاث الفلسطينية - بيروت ١٩٧٤ ،ص١١ .
٣ - ثلاثية فلسطين ص٢٠٨ .
٤ - ثلاثية فلسطين ص٢٠٨ .
٥ - هاني الراهب - الشخصية اليهودية في الرواية الانجليزية ص٩
٦ - المرجع السابق ص١٩،٢٢
٧ - حبات البرتقال ص٣٧٨
٨ - عائد الى حيفا ص ٣٧٣
٩ - المصدر اسابق ص٣٧٧
١٠ - المصدر السابق ص٣٧٨
١١ - المصدر السابق ص٣٧٨
١٢ - المصدر السابق ص٣٧٨
١٣ - د . رضوى عاشور - الطريق الى الخيمة الاخرى ص١٤٥-١٤٦ -

لقــاء خــاص مــع نفســي

لاغير نفسي هنا تنطوي ،
لاغير نفسي تعاني الحصارْ
لاغير نفسي هنا تُسْتلبْ .

هي ذي قامةٌ في ظلام الغيابْ
هو ذا رجلٌ وجهُه التمّ ،
ذا يقتربْ .
وأرى الكلمات على قشرةِ الوجه مخنوقةً
ومموّهةً بالترابْ .

أتأمّلهُ الآن وجهاً لوجهْ
وحزنا لحزنْ
وفي مقلتيهِ ، كما مقلتيّ ، ضبابْ



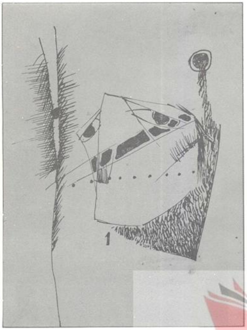
وأنا حاق بي الثلج وأقعدني في مكاني
التعبْ

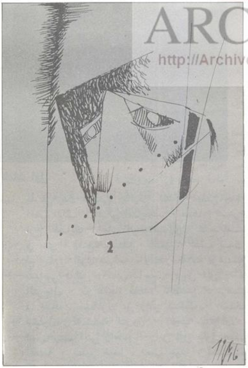
أتكوم في وحدتي وأحاول أسحبُ
من طينة خيط شمسْ ،

وأحاول أرصد طيرا يحاصره البرد مثلي
ولكنه التفّ في الليف منقطعا ليس مـا
يوصل العالمَ في جنحهِ ،
لايفكـــر فيما انتـأى عنه ، لاطــاريءُ
يخدش الذهنَ ، أو خضةُ من رهــب

انها محنتي ، لاسوايْ .

وأحاول أقدحُ ضوءاً ، ولكنها الذاكره
رطْبةٌ
رطْبةٌ . . .





ياسين طه حافظ

انه رجلٌ كل يومٍ يشاركني في الوصول
الى البيت بعد التعبْ ،
ويشاركني ضحكاً كذباً ،
وعويلاً مريعا ،
وصمتَ غضبْ .
ويشاركني مهنةَ الصيد تلك التي أكلتْ
عمرَنا دون ان يخطف الطَائرُ الذهبْ .

وبصمت دنوتُ اليهْ ،
وانتحينا لمصطبةٍ منْ خشبْ ،
وجلسنا ، بصمتٍ
وحيدين في ثلج ذاكَ الظلامْ
بانتظار النهار الجديدْ
بانتظار مجيءِ اللهبْ

انت خط الاستواء
او
حكاية حب عربية

رواية : نواف ابو الهيجا

(في هذه الصفحات الحارة المشحونــة ، يقوم نواف ابو الهيجا بمجازفة مقلقة ، صعبة خطرة ، حاسبا لها حساباته التقنية والنفسيــة كلها ويخرج كاسبا رواية قصيــرة متميزة وشخصية امرأة فذة .

بالتراكيب الزمنية المتداخلة في وعي البطلة سلوى وبتداخل الرجال ، عشاقا ومحاربين ، في تجربتها الفلسطينية ، يتوحد العشق والارض والزمن ، اقانيم ثلاثة في واحد ـ او واحــدة . وتتجسد سلوى امرأة هي اكثر من امرأة كمـــا يتجسد كل شيء اخر على اكثر مما هو ويندمج فيها .

ونبقى نحن عن طريقها مع الحزن والشهوة وتحدي الموت بقاء الهوس والحلم المتكرر .

اكاد اشعر ان نواف ابو الهيجاء كتب معظم ما كتب هذه السنين الكثيرة ليستطيع ان يحقق اخيرا هذه اللؤلؤة الجميلة ـ التـــي يصنعها ، بلغة الرواية والشعر من الرعــب والحب معا .)

« جبرا ابراهيم جبرا »

« الاهــداء :

اليها .. الى العربية سلوى ، وكل سلوى ، والتي لا تحقق وجودها العربي الا بانتمائها الفلسطيني » .

كلمات أولى

— مد لي يدك اليمنى . أرني كفك . حسن جدا . اقلب الكف . مد لي أصابعك .. مدها ، استرخ. أرح أعصابك . هات اليد اليسرى ، ضع كفــك في يدي . افتح قبضتك . ضمها . اقلب يــدك . أم ! أم ! أقول صراحة ، والصراحة قد تزعـــج ، سياسي فاشل ، محب ناجح . رجل ليل . كثير الترحال . ذو عقيدة صلدة كالصخر . مرضــك في قلبك ، مشاعرك على رأس لسانك . أصدقــاء قليلون ، أعـــداء كثيرون . تنجب ستة أولاد . ليس بينهم انثى واحدة . رجل ليل بكل معـــنى الكلمة . تسهر جيدا ، تحب جيدا ، تعشـــق كثيرا ، تشرب قليلا ، يؤرقك الكتاب . ســـر قوتك في أصابعك وفي صدقك . خـــط عمــرك مجهول . قد تعيش ثمانين عاما ، أو ثمانمائـــة عام ، وقد تعيش نصف الثمانين ، ولكنك تبـقى أكثر من ذلك . كلام محير ، لكن هذا هو ما أراه في كفك . لست محظوظا ، ولن توفر نقـــودا ما حييت . تثقل كاهلك المسؤولية ، ويملأ فؤادك حب كبير . تسافر كثيرا ، وترتحـــل كثـيرا ، تصيبك الشدائد . لكنك صبور كالجمال ، برجك قوس ، والقوس شديد ، عنيد ، منفعل ، محب ، مغـــامر . آه ! ما هـــذا الذي أراه . ستستقر في مرج أخضر ، لا بل هو بحر أزرق ، ربما فـــي سماء زرقاء ، ليست صافية .. عجيب ! بل .. لست أدري . ألوان .. ألوان .. ألوان : هي خليط غريب عجيب من الالوان كلها . لا يوجد لون محدد . أمامك سفر . أمامك سفر دائم .

— هاتي فنجانك يا صغيرتي . دعيني أتأمل ما فيـه برهة . خيرا ! يا ساتر ! أمامك درب معقـــد طويل ، لكن نهاية الدرب مفتوحة . قولي خـيرا ان شاء الله ! منحك الله القوة في الجسد الضعيف الصغير الذي تملكين . يبقى جسدك فتيا كعذراء يانعة ، لكنك تتزوجين . ليس لك أطفال ، لا أرى ذلك على المدى القريب . تحبين ، تحبين بصدق ، وبمغالاة . حبك ينتقل من صورة ، الى اخرى . الى ثالثة . تكونين عند بعض الصور سمكـــة ، وعند بعض الصور صحراء . وبعضـــها الثالث يراك مرجا متسعا يقصده بعد التعب . عيناك جزء من جسدك . تحدث تغييرات في الجسد حـــين



تحبين رجلا يبادلك الشعور بمثله • انت محظوظة في هذا • تستطيعين اكتشاف نوايا الرجل بالنظر الى جسدك في المرآة • ما الذي يتغير فيك يا ترى ؟ لا أدري ، تعري أمام المرآة فتري • انتبهي • أعوذ بالله ! ، سوف يقع عليك حيف ، لكنه لن يصيب روحك • سيصيب منك الجسد • ترتحلين كثيرا ، وتسهرين كثيرا ، وتشربين ، ولا يصيبك الثمل الا لماما • تنفصلين عن حبيب ، وعن زوج ، وعن حبيب • آه ! في الطريق اليك خير ، أللهم اجعله خيرا • فنجانك مملوء وفؤادك مملوء وطريقك مملوءة • عمرك طويل وحبل صبرك قصير ، مستقبلك باهر وانت لا تحبين الامتحانات • تقرأين ، وتبدعين ، في سمائك بقع داكنة رمادية ، سوداء ، هي غيوم ممطرة •• خيرا •• قولي خيرا •• ان شاء الله •• آمين • قولي آمين •

— آمين •

● ★ ●

— ١ —

كانا قاطرة بخارية لاهثة !

— ساعدني أرجوكَ !

كلمتان جاءتاه من أي مكان ، ولا مكان • هما صرخة في يباب أحرقة الاتون من أعماق أزمنة متداخلة ، وأمكنة متشابكة أصابتها زلازل مدمرة ، من تحته ، من فوقه ، من فوهة الظلمة ، من يمينه ، من يساره ، من عروقه أو من عروقها ، لا يعرف ، يعرف ، فقط ان الصوت يحمل عذابات قرون خلت ، وقرون آتية ، لجنس بشري متهالك ، كان لا يعرف غير الكذب ، وسوف يعرف أنه مسور بأسلاك شائكة من الكذب ، ومن الاخرين ، ومن الدمار •

يافعة كانت حين امتدت اليه صدفة ، التقته فذابت أسلاك الجحيم التي فصلت بين القدس والقدس • وانصهرت الرواسي التي كانت تفصل الضفة اليمنى من النهر ، عن ضفته أليسرى • صغيرة كانت حين فتحت كرمي اللوز على شبابه وفتوته وحكايته • وحين نور في قلبها الطري شجر البرقوق ، وفاح عبير القداح ، سألته :

— من أين أنت ؟

— من أطراف يافا •

— ماذا تفعل في بيروت ؟

— وماذا يمكن أن أفعل في أية عاصمة اخرى ؟

— تسعى الى أطراف يافا ؟

— بل أسعى الى قلب يافا ، وجسد يافا كله •

كان فتيا ، عنيفا ، حادا ، صريح العبارة ، سريع الفعل ، في عينيه السوداوين الواسعتين شمس لا تغيب ، ونزق شباب لا يقهر • ألقى الكتاب جانبا • واستبدل به بندقية رشاشة اسمها «الكلاشن» !

— سأظل الى جانبك •• سأقاتل •

ضحك من قلب مفتوح النوافذ ومشرع الابواب ، وكان صدره مسرحا لستارة شفافة ، ترتع على ايقاع حركة الريح :

— أنك لك ظروفك الخاصة يا سلوى •

اجتاحت عينيها غمامة داكنة :

— كنت أعلم انك ستفسر الموضوع على هذا النحو ٠
يا سيدي العزيز أنا عربية قبل أن أكون أي شيء آخر ٠

كيف استطاع هذا الصدر العريض الفظ ، أن يحنو عليها برفق يتناقض مع القبضة الخشنة المشدودة على البندقية ؟ كيف تمكن هذا الكائن الصحراوي الشرس أن يتحول الى غصن من ياسمين رقيق ، يضوع ، فيأخذ السحر بألبابها ؟ غابت عن الوعي طرفة عين ٠ وأسندت الى صدره عينيها ٠ كان احساسها بشعر صدره الاسود أكبر من أن تطمره غمامة رمادية سوداء ، ولا عاصفة رملية في الصحراء المتسعة الممتدة الى عالم مجهول بالنسبة اليها ، الظلام !

الوجه الغائب في العتمة كالعتمة اللهاث مسعور ، مبحوح ، والنار تخرج من المسامات كلها ، تعجز عن اقتحام الفراغ الاسود المحدق بهما ٠ صوت واهن ، عنيف ، يزأر ، ويسترحم ، يحمل أي معنى ، ولا معنى :

— ساعدني يا حبيبي !

ماذا تعني ؟ هذا الخليط الهلالي المتماسك المتخلخل من العرق والدمع ، من البحار والانفاس والذكرى ، من الواقع والحلم والكابوس ، تطفو على سطحه في لحظة مبتورة ، قطعة اسفنجية كبيرة مملوءة ماء ٠ كيف ؟ لا يعرف يحسّ انها ترتعد ، أو ترتعش ، أو ترتجف ، وانها أمام اختبار ، خشيته طويلا ، تجنبته طويلا ، ترددت قبل الاقدام عليه كثيرا كثيرا جدا ٠

— سلوى !

— اسلوى ٠٠ يا سلوى ؟

صوت معروف لديها ٠ لكنه هذه المرة جاء على غير العادة ٠ له وقع هو الخوف ذاته في فؤادها ٠ اطفأ ، حين تعالى مرجوجا ، شعلة خضراء متلألئة في حقليها الفسيحين :

— أبو يافا يطلبك ٠

انتزعت من الجبال المتلاحمة المتداخلة « في عمان » القدرة على الثبات برهة مديدة ، قصيرة ، امتدت يدها اليمنى ، ضالة ، الى مكان ما في جسدها ، تسند بها قلبها الذي احسته يخرج من بين الضلوع تائها عن موقعه ، مقلوعا من جذوره :

— وأين هو ؟

حين واجهت الصوت القادم المسمر في أسفل السلم ، قابلت وجها مطأطئا ، وقلبا كسيرا ، وأسى حائرا ٠ السيارة — الجيب — المسلحة تصدر صوتا هو أقرب الى الانين منه الى وجيب منتظم ٠ «أبو يافا» كان دائما في هذه السيارة ٠ ها هي ذي أمامها ٠٠ تشكو الجسد الفارغ والحركة الحية ٠ اتجرؤ على السؤال ؟ لماذا هذا الالم الفاضح الصادر عن عيني « مفلح » ٠٠ ومن وجه السائق الطيب « صادق » ؟ سبقها اليافع الطري المضطرب الى العربة ٠ ارتقتها بلا سؤال٠ كانت تخشى السؤال ٠ حين تحركت السيارة بهم خيل اليها ان الجبال السبعة أو العشرة ٠ أو الالف تتداخل، تتمازج بشكل فوضوي ، لتثقل من حركتها فوق صدرها ، الذي لم يكن ناهدا في يوم ، قبل الان ، ولا تدري كيف قفزت كلمات السؤال الثلاث :

— هل أصابته بليغة ؟

أحرقت زفرة «صادق» زجاج العربة الامامي ، فاخترقت النيران المرتدة وجهها ، وصدرها ، ورقبتها ، وأوسعت بطنها الضامرة حرقا ٠ اضطرم في « العاصمة » كل شيء ٠ كان الاتون يأتي على كل شيء ٠

— أين أصيب ؟

— لست ٠٠ لا ٠٠ أدري بالضبط ٠ جاءوا به من الاغوار ٠

— لن يموت أبو يافا ، لن يموت !

تباعدت جبال عمان ، نأت المسافات فيما بينها ، حتى انشقت الارض عن سماء خضراء في الاعلى ، زرقاء في الاسفل ، كان الوادي العمق يردد ، قبل السهل ، وقبل الجبل :

— لن يموت أبو يافا ، لن يموت !

زفرت سيارة — الجيب — طفح الزجاج الامامي بنافورة بخارية في المنحدر الحاد ٠ جارت العربة ، ترجرجت ، ثم توقفت تماما ٠

ويخرج الصوت ، يسمع عن بعد ، وتختزل المسافات ما بين الموت والحياة ، ما بين ضمة الضوء ونوم الغلس ٠

في المكان ذاته تنفس أبو يافا :

— سلوى ، أحس بفراغ قاتل هنا ، عند التقاء الضلوع ، فوق السرة بعد سنتمترات ٠

— جرحك يا أبا يافا ٠

تمتد يداه نحوها ٠ تتلمسان فراغا مقهورا صامتا ٠٠ خاليا من أي تفسير سوى كلمات فقدت حبلها السري بالحياة ٠

— قربي أرجوك !

— كيف نالوك يا أبا يافا ؟

— لقد خذلتك ٠

دفنت وجهها بيديها ٠ غطت جبينها وعينيها بشعرها الطليق المتفحم ، الدموع في العينين الوسيعتين طل في صباح مبهور على شجر لوز مهرته موجات عاتية من جراد طائر جائع :

— لا تقل هكذا ! لا تتكلم هكذا !

اختلجت شفتاه الجافتان حين التقت يده اليمنى يدها اليسرى ، وحين لامست أنامله المرتعشة شعر رأسها المنكفىء :

— كم تمنيتك !

— آه !

نبتت في أغوار بركان قديم ظنه الناس خامدا ..

آه ! قالت ، فنهد صدرها ، أحس بثدييها يتناميان بشكل أفزعه .

— آه يا أبا يافا ، لم أرغب الا فيك وحدك !

وها هي رصاصة واحدة ، تذيب الفاصلة بين الكينونة والعدم ، بين الالفة واليتم . كانت طيرا طليقا قصوا جناحيه ، عن سبق اصرار ، رصاصة ، ثار ، هدير ، قهقهات ، من الاعلى ، من أسفل سافلين ، من البطاح ، أو من الوديان ، لا تعرف كنه الاشياء . قهقهات سافرة ، حملت مجموعة لا تحصى من المدى والخناجر وعملت قصا وطعنا . كانت ساعات غبش حقيقية في غابة صنوبر مهجورة . أفزعت الطيور في أعشاشها . وأجفلت فيها قلوب الكواسر والضواري ، و «يافا» في حدقتي — أبي يافا — كلمة سر ، لا يعرف كنهها الا حملة البنادق والقلوب المنشورة على أسلاك النهر :

— لن أقاتل وحيدة يا حبيبي ؟

تلبّس ملح الصحراء شفتيه ، في الداخل صحراء ، ونزف الدم والدمع لحظة مواجهة حقيقية مرفوضة .

— سأدفن بعيدا عن «يافا» !

— لا تقل هذا الكلام !

— أعلم جيدا .. انني . احتضر !

— لا !

من أي جوف بئر خرجت الـ « لا » التي فكت أسارها سلوى ؟ من أي بحر ألم راعف ؟ أمن عهد هولاكو ؟ أمن عهود حصار « عكا » ؟ هي تعلم ، فقط ، ان هذه الـ « لا » خرجت كطلق طبيعي مفاجيء ، لم تصدر عنه غير مقدمات الحمل ، المجهولة مدته . كانت عصفورا في أرض مقفرة عرضة لعاصفة ، وكانت العيون حولها جراحا دامية ، والعالم يستحيل قطعة نار تندس بين نهديها ، ثم تخترق بوخزة مؤلمة ، مشوبة برائحة شواء عذبة ، صدرها الطري ، وتنغرز في الخافق . الصدر اليافع يتراخى ، تماما كذراعيها الواهنتين وتغمض حقليها اللذين تعرضا لخيول جند هولاكو قبيل لحظات ، الهمس يتحول الى فحيح ، ضجيج ، حشرجة ، تثقل الانفاس ، تتثاقل ، ثم ترتخي ، بغتة ، لمسة اصابعه ، يتحول قضيب النار الى قالب جليدي قديم .

— حزني مشوش في أعماق القطب الجنوبي منذ الازل يا أبا يافا !

قال مفلح في هدوء مرعب :

— اسحبوها عنه وغطوا وجهه .

— لا !

تردد الصدى في « الغور » في « الهضبة » ، نقلته رمال « سيناء » وامتصته الآبار الالف الممتدة ما بين النهر والبحر ، ما بين الماء الحلو والماء المالح . تحركت حصاة كانت راكدة في قعر المحيط ، تحركت حتى طفت على السطح المتماوج ، قفزت الى الاعلى بحركة مباغتة ثم القت بنفسها الى القعر ، تستعذب لحظة احتضار مطلوبة ، فتنتحر بلا وجل ، ودون ان يرف لها جفن . ثم تتوحد بين المخلوقات البحرية الجامدة . هذه المدن المترامية ، وهذه القرى التي وشمت صدور الجبال ، وقلوب الوديان ، **وطرزت بطون البراري** . هذه الوجوه المتراصفة والمتداخلة التي تحمل ملايين المعاني ، هذه الضحكات واللفتات، هذا العالم الممتد مابين البحر والبحر، ذات لحظة عابرة ، في عينين خضراوين ، صحراء قاحلة ، رمالها الرجال ، ورمالها النساء ، والحب فيها نثار ناري ينقر الوجوه ، يقتحم العيون ، ويحاول ان يفعل ما يخلّفه داء الجدري في الاجساد وفي القلوب معا .

سلوى يتيمة الا من رشاشة « ابي يافا » ، وحين تخلد الى سكينة سرقتها من بين ضجيج الناس والايام والمدن ، لم يكن ليفلح الدمع الملتهب في منح ماسورة البندقية درجة واحدة ، ترتفع بحرارتها الى ما فوق .. الصفر .

وحين تنزل الى الاغوار ، وحدهم الملثمون ، الملتحون ، المعفرة وجوههم بتراب الارض ، والملوثة ثيابهم ، المموهة ، بوحل اختلاط مياه النهر برمال الارض .. الى الغرب ، وحدهم يمنحون حياتها لونا غير اللون الذي لم تختره ، بل ألبس لها ، سوادا ! وبدت خلال هذه الايام كل الكلمات .. هرطقات ، فارغة ، بليدة أبله . لا يحسن سوى الرقص على الخشبة ، وهي عريضة نصبت بين سطحي منزلين متباعدين . حركات بهلوان رشيقة ظاهريا ، مخادعة ، دبقة ، داخليا .

قال :

— انت تتفلسفين .

نطقت ، فأحس في نبرتها حزنا فاجعا :

— علم ! كل شيء حي هو نتاج طبيعي لتفاعلات هي مزيج من معادلات الكيمياء ، وحركة الفيزياء . هكذا أنت ، هكذا أنا ، هكذا هي بقية الحيوانات .

انها لا تخاف . هل تجرؤ أنت ان تقدم على أي شيء ترغب به دون خوف ؟

رشف من قدح البيرة . أحس مرارة :

— أنت تحاولين دفعي الى المغامرة !

— بل اتحداك !

نفث الدخان من قلبه :

— منذ عشرين يوما ونحن نبحث عن مكان لنا ؟

قهقهت ، كان الحزن في الداخل قد غير لون العينين . كيف يمكن للون العينين أن يتحول من الاخضر الى الازرق ، ثم يختلط اللونان ، بدرجات متفاوتة ، في أماكن مختلفة ، ويدخل اللون الابيض ليتزوج الاصفر ؟ قوس قزح تنقصه نيران الاحمر المتراقصة توهجا ! الحزن

مزيج من الالوان كلها ، هجين أرعن في عينيها . يعرف تماما ان الحزن لا يبقى في أعماقه غافيا لحظة واحدة ـ حتى وهو يضحك ـ كان مفضوح العينين ، مفتوح الفؤاد، وكانت تلون حزنها . حين تركز عينيك على الشفتين الداميتين ، تواجه ضحكة حرة صافية ، تشبه طفلا لم يفهم العالم الا جنينا لم تمسسه ، بعد ، يد النور . تحسب انك أمام طير فرح خرج ، توا ، من الماء بعد ان استحم بلا خوف ، ثم أخذ يهز ريشه لتتناثر منه قطرات الماء ، ممتزجه بأشعة الشمس والسماء صافية . قهقهت :

ـ تصور ! هذا العالم المتسع يعجز عن احتواء حبيبين !

كانت والبندقية حبيبين لم يجدا صدرا دفيئا ، بعد .

قال لها شاب ملثم :

ـ سلوى ، هذا ليس حلا ! دعي البندقية ، بندقية أبي يافا . تمنح الرجل وذكراه حياة . هكذا تشعرين انه موجود !

صرخت ، في قلب المغارة الكبيرة ، فرددت الوديان صرختها ، وسمعتها الاشجار رنينا حيا ، شبيها بدفق نسيم كان حبيسا :

ـ انه حي ، حي ، وموجود .

ثم تهالكت ، تراخت ، حتى قرفصت على أرضية صخرية مظللة ، نصف معتمة في المغارة ، واسندت ظهرها الرقيق الى خشونة نتوءات صخرية مدببة فشعرت بأذرع حانية تنبت منها في اتجاهها ، تمنحها دفئا افتقدته طوال السنوات العشرين ، منذ ان خرجت من ظلمة الرحم ، الى ظلمة الكهوف .

قال لها :

ـ انزلي في عملية ! جربي أن تقتحمي جدار الموت.

أجابت ببرود :

ـ لست خائفة يارفيق ؟

تنطح رفيق كان ينظف الكلاشن ، في زاوية اخرى، ملقيا أذنيه ناحيتهما :

ـ اذن لا تدعي البندقية باردة .

ـ باردة .. باردة !

تغنى الاسى الحائر في العتمة لحظة واحدة ، حين ردد مع صوتها العميق ، باردة ، باردة . لكن رجليها الملفوفتين بقماش أزرق متين انهضناها ، وخرج صوتها واثقا :

ـ سأنزل الى بيسان ؟

قال مفلح في هدوء مدهش :

ـ هل تعتبرينها مغامرة ؟

ـ لا ، بل هي أكثر من ذلك !

ـ أكثر من ذلك ؟ الليلة اذن ؟

ـ الليلة يا رفيق مفلح !

والليلة كانت غريبة . أبى القمر أن يرافق الخمسة الذين راحوا يعبرون النهر ليلا ! عبروه بتسلسل منتظم ، خيل لسلوى ، آنئذ ، انه انتظام دفق الدم في العروق والاوردة والشعيرات الدموية ، في حالة حياة طبيعية ، خالية من الامراض ، والالتهابات .. «أبو الطيب» كان آخرهم . أما هي ، فتحمل ، في تسلسل العملية رقم «٤» ! حين غمست قدميها في مياه النهر انتابتها قشعريرة ، أحست معها انها تتطاول ، فتعانق النجوم ، وتبحث في المجرة عن قمرها الخاص . كانت صورة أبي يافا متلألئة على صفحة المياه ، تعدو أمامها ، تسبقها الى الضفة الاخرى ، يحفها موكب ، هو عرس فلسطيني، شهدته فيمخيم «أربد» حينأصرّ العروسانفيه أن يحييا طقوس الاباء في القرى القديمة القريبة البعيدة ، المتجددة في أرقة المخيم . أرتج عليها . كان الماء قد غافلها فسحب قدميها فهتفت :

ـ ساعدني أرجوك !

أحس بها قوية ، تحمل معولا تحاول أن تهدم به أسوار اخلاصه لحقيقة العالم ، وتفاؤله الدائم بالانسان . مثله يقتحمها بحر عاصف أزرق ، ذو موج رمادي ، وقمم خضراء ، هكذا هي الامور ، الان ، في عينيها .

ـ أنت واهمة يا سلوى . العالم يتسع لكل العشاق ، لكل الاحبة .

ـ دلني ، اذن ، على مكان أكون فيه وإياك ..

ـ النهر .

ـ دجلة ؟

ـ ولم لا ؟

ـ يخيل الي انني سأموت في الماء ، واذا لم يحدث ذلك فأرجو ان تحتفظ برغبتي التالية وصية : أدفنوا جسدي في المياه .

ـ أية مياه !

ـ أية مياه عربية ! لا أريد لجسدي الغربة !

تبسم :

ـ سأساعدك على تحقيق هذه الوصية !

كانت الصرخة آتية من أعماق المحيطات ، وقمم الجبال :

ـ ساعدني أرجوك .

أسندتها يد أبي الطيب في عبور النهر . قال لها مداعبا :

ـ جسدك الصغير تسحبه اية موجة ، وقد تطيره نسمة ريح عابرة ..!

عدلت من وضع البندقية ، كي تخفف من ألم ضاغط على كتفها ، فأحست للمرة الاولى ، بأن دفئا كان مع البندقية ، قد خلف فراغا باردا :

ــ الجسد ليس كل شيء ٠

انزلقت قهقهة مكتومة من بين شفتي أبي الطيب :

ــ يخرب عقلك ، أخذت الامر على محمل الجد ٠

أجابته وهي تخوض في المياه التي ضحلت :

ــ أعرف ان البندقية وتوابعها أثقل من جسدي ، لكن الاهم من هذا اصراري ٠

ــ أنت عظيمــة ٠

هتفت بفــرح :

ــ وصلنا الضفة يا أبا يافــا ٠

وجـم صوت الليل ٠ مد أبو الطيب يده فتحسس شعر ذقنه الابرى المخشوشن ٠ تراءى له ان أبا يافا يقف أمامه ، بلباسه المموه ، وسلاحه الذي ما فارقه غير لحظة الموت ، بومض عينيه الذى تغـار منـه الكاميرا ٠ كانت ومضته تخترق ، في حالة عجب قادر ، ظلام الليالــي ، وسحر الليالى ، ولم يدر كيف افلتت شفتاه الكلمات :

ــ سلوى ! نحن كلنا أبو يافا !

عضة ندم مباغتة انشبت فيها أنيابها وهي تنبطح أرضا ، في الضفة الاخرى فتداهم خياشيمها روائح تربة غربي النهر ، للمرة الاولى :

ــ آسفة يا أبا الطيب ، لم أعن سوءا !

ــ بل أرجوك الا تأسفي ٠ أنا سعيد جدا اذ منحتني هـذا الشرف ٠

مدت يدها في اتجاه ابي الطيب ٠ كان قريبا منها ٠ أحس بأصابع طـرية ، حـارة ، تلثم أنامله المغروسة في رمال الشاطيء ، فشد عليها ، وهمس :

ــ احفظي ذكراه ، كما نحفظها ٠

ــ أو تشــك ! ؟

ــ انتبهي لشـارة الرفيق المسؤول !

لوهلة غاب حلم أبي يافا ، وانتابها احساس بخوف من مجهول ، معروف ، آت ، وغير آت ، يتربص بها ، بهم ٠ أين ؟ ربما هو خلف صمت الليل ، وفي لغو الليل٠ قد يكون خلف شجرة ، في صخرة ، أو في أي ركن مـن أركان الظلام البهيم المحيط بهم ٠ أيقظها صوت أبــي الطيب الفظ :

ــ استعدي للسـيـر ٠

ومض في رأسها شيء ، خاطر هـو ، أم هو دقة رعب ، أم هي ذكرى الانسان الذي احتضر وهي مغمضة العينين ، واحساسها اليتيم ، الرابط بين الموت والحياة ، حرارة أو برودة الاصابع التي نامت في كفها ٠٠ أم هي ابتسامة أبي يافا ، التي ما كانت تفلح في اخفاء شمس الالم لحظة واحدة ، كانت تلك الشمس دائمة الشروق في عينيه الوسيعتين الليليتين ٠ عجبت ، كلهم يملكــون الشمس ذاتها ، وان اختلفت أحجام العيون ، وألــوان العيـون ، وحدة الشمس فيها ، واختلاط الظــل بالضياء ٠٠ لكن كلهم يملكون الشمس ذاتها من الالم ٠

انفصلت اليد عنهـا ٠ احتضنتها موجـة برد ، اجتاحت جسـدها الناعم المكسو بالثياب المموهة ٠ حـين نهضت كان الطابور يسـير تفصل بين كل منهم مسافة خمسـة الى ستة أمتار من الليل ٠ لكن أبا الطيب كـــان الى جانبهــا ٠

ــ سأساعدك ٠

ــ أنت شرقي ٠

ضحك أبو الطيب ، فسمع رفيقاه ضحكته :

ــ وهل أنكرت شرقيتي ؟

ــ أعني انك تنظر الي كامرأة ٠

ــ أكون حمارا ان لم أنظر اليك هكذا ٠

شقشقت في قلبها وردة فرح حقيقي مضموم :

ــ الله يقصف عمرك !

ــ سـلوى !

ــ نعـــم !

ــ حدثيني عن أهلك ٠

ــ لم تحدثيني عن أهلك يا سلوى ٠

تتقافز أمامها ، فورا ، بضعة وجوه ٠ هـذا وجه الاب ، الخشن الملامح ، الدقيق الانف ، له عينـــان ضيقتان ، حادتان ، اخفتهما عن العيون ، مؤخرا ، نظارة داكنـة ، ملتمعة ٠ وهـذا شعر حاجبيه وقـد وخطـه الشيب ، تماما كبقايا شعر رأسه ٠

ــ أنا منحتك الحرية ، والثقة ٠ اؤمن بك صبية ذكية ، ورثت عني هذه الصفة ٠ أمك مسكينة ، لا تكوني مثلها ٠ ماحبستها ضمن الجدران ، لكنها اختارت هذا الوضـــع ٠

ووجه أليف ، أنيس ، صغير ، له جسد كجسدها صغير ، ولكنها كانت أطول منها ٠ يا أمي ! آه أيتهـا المكافحة المسكينة ؟ وانت يا شيطانة العائلة ! مرة كافرة حتى النخاع ، واخرى مؤمنة حتى التصوف ٠ متــى تكبرين ، أنت لن تكبري أبدا ٠ أنت يا شيطانة العائلة ، وروحها المرحة ، يا فتية ، يا طالبة ، يا نزقة ، يا مترفة ، يا رثـــة ، آه :

ــ أتعرف ؟ لي شقيقة عجيبة ٠ يحلو لها العيـش في المخيم ، ويحلو لها السهر في البيت ٠ تتفرج على أبي وزملائه وأصدقائه أثناء مرحهم ، وتراقبهم حين يشربون ٠ هـي لا تشرب ، لكنها أحيانا تجهز لهم «المازة» ، فتحتـل مكانة أمي ــ طوعا ٠٠ أنا ؟ أنا أهرب الى غرفتنا ٠ غرفتنا مشتركة ٠٠ لي ولها ٠ لم تحتضن ليلة أية وســادة ! تصور بيتنا فيه ثلاث غرف ٠ للأب والام غرفـة ٠ أنا وصباح لنا غرفة ٠ أخي الذي أعرفه ولا أعرفه لــــه غرفة ٠ الاخ العجيب ، يا صديقي ، كسول ، كســول جدا ٠ انه عملاق طوله أكثر من مائة وثمانين سنتمترا ٠ أنا طبعا مائة وخمسون ، العفريته صباح مائة وستون ، الوالد مائة وسبعون ، الوالدة مائــة وثلاث وستون ،

لكنه من عجينة أخرى · يلعب القمار ، أنا متأكدة من ذلك · يلعب القمار ، ويغش في كل شيء ، حتى في القمار · يتعارك مع شباب المخيم · يعتدي على الصغير والكبير · كل يوم كفالة في «المخفر» ! ابن عائلة قال ؟ البطن بستان · انتم تقولون هذا · أنا مؤمنة بصحة هذا القول · البطن بستان فيه الشجر المثمر ، وفيه العشب الفارء ، فيه (العليق) وفيه الليمون ! أبي ! يا أبي ؟ لماذا أنجبته ! ؟

— أنت تتألمين ·

— وأنت تثير سخطي وسخريتي في آن واحد ·

— لماذا ؟

— متى كنت لا أتألم ؟

— أعني درجة الالم ·

ارتعد جسدها فوق الحصى ، فأحست دفق حرارة، حبّب على أثرها جبينها عرقا · كانت تسمع الانفاس ، انفاس الارض ، والحصى ، والسواد الداكن ، والشجر · كانا قاطرة سوداء لاهثة !

ارتعدت فأحس بها قوية ، تحمل معولا تحاول أن تهدم به أسوار اخلاصه لحقيقة العالم ، وتفاؤله الدائم بالانسان ، مثله التي طالما تمسك بها يقتحمها بحر أزرق ، ذو أمواج رمادية ، وقمم خضراء :

— أنت واهمة يا سلوى · العالم يتسع للعشاق كلهم ، للاحبة كلهم !

فردت أمامه ذراعيها ومنحته ابتسامة عريضة :

— اذن جد لنا مكانا ننفرد فيه !

— نحن أقوياء يا سلوى ؟

— نحن ضعفاء ، أو مستضعفون يا حبيبي ! ساعدني أرجوك !

ها هي ذي ضعيفة ، واهنة ، متراخية ، لا تستطيع أن تتحكم بشفتيها ، ولا حتى بحركة فكيها · تتحدث كمن تعتعه السكر ، وتطلب اليه المساعدة ، ومع ذلك فهو يراها العنكبوت الذي يتمتع بخبث ، وقد تصب شباكه ، المتينة ، وهو الذبابة التي وقعت أسيرة الشباك ·

ماذا تريدين !؟ كيف تريدينني أن أساعدك ؟ آه ، سلوى ! كنت ضامئا في القفر اليباب ، يقتلني السعير ، وتحمحم أمامي سرابات لا متناهية ويخرج الوهج الرملي يحاول أن يغطي على بصيرتي ، وعلى شفتي بنى الملح هرما يافعا لم يتشقق بعد ، وها هي تبزغ لي واحة ·· أمامي ، هي أمامي مباشرة نخيلها شامخ ، وظلها حقيقة وليس سرابا ، بدأت افهم معنى السراب ، أعدو ، أركض ها هي ذى المياه الرقراقة الباردة ، وهذا هو الفيء الذي نشدته ثلاثين ، أربعين ، ألف ·· عام · هذا التحنان الذي افتقدته ، لا ينضب ، تريدين أن أقف ، ألهث ، أتأمل الارض والسماء ، أتعشق لحظة انطباق السماء على ثلم الرمال المتماوجة كالمنشار ، ثم أحفر بقدمي رملا تحتها · الوي عنقي ، واعود القهقرى الى الشمس والرمال واللهب ، أدفن رأسي هناك · اعجز من ذبابة سقطت في الفخ أنا يا حبيبتي ، أنت الجبروت الذي يصرخ طالبا الرحمة !

— أية رحمة يا فاجرة !

العالم شوكة حادة ، لا تنتهي بزهرة فواحة ، والقبو ذو الروائح النفاذة والرطوبة الخانقة ، فراش من مسامير مدببة — وهي : جسد اكتنز عذوبة الانثى ، وطروادة الغادة ، هي : مقيدة طليقة الرجلين والفم واللسان والعينين · تركوا لها كوة مفتوحة على فتحتي انفها كي تمنحهم دفء حرارة الحياة على هيئة أنفاس تروح وتجيء · هي ، اذن حبيسة السلطان · قهقهة الغزاة الجدد تترد في الاقبية ، وتختنق في سماوات الاعمدة السبعة ، أو الالف ، أو العمود المنعزل الوحيد· تشرب مآذن الجوامع المحروسة بالهراوات كل آهات المدن والقرى المختزنة في ظاهر الارض ·

— الرحمة ! أنا منكم !

— أية رحمة يا فاجرة !؟

— تحملين السلاح ؟ هه · هه · هه ! سنحررك الان من قيد ولد معك وهو يحرمك من ممارسة الجنس مع الناس كلهم !

— هذا ان كنت صادقة ؟

في باب أغبر يقهقه عربيد عملاق :

— اتصدق انها أم الشرف والعفة ؟

مسح بكمه الرذاذ عن شفتين غليظتين ، تورمتا بوهم الشهوة · وازاح الستارة الرسمية عن صدره، ليكشف مزرعة شوك ليلية ، متفحمة · أخذ السقف الضيق ينزل رويدا رويدا ، كحركة العذاب · يدنو السقف منها · أين شاهدت مثل هذا ؟ في ظلام القرون الوسطى !؟ ربما ؟ لكن ، العالم ينيخ فوق صدر طري ، صغير ، ويغرز فيه أنياب الناطحات ، والرواسي تستحيل صخورا عارية مدببة ، ألسنة الرماح تشرع بحملة تفتيش عن نهدين ، ضامرين ، عن ضلوع لا يكسوها لحم ، عن فم دقيق ، وأسنان عاجية ، عن ذراعين متساقطتين وعن رجلين ترفسان ، بوهن مريض ، فراغ الرطوبة ، وعن سرة عرتها أنياب ومخالب وعيون · تخترق الاسنة الجلد الرقيق ثم تخز العظام ، بحثا عن روح سلوى !

— أين روحك يا فاجرة ؟

— آه ! آه ! مجرمون !

يا هذا العالم المنكود ؟ ألست ترى الى سلوى تنكب الآن ؟ كان حصيرها رقعة من دم ، وكان فراشها بحر دم ، وكانت سماؤها رقعة من دم ، وكانت الجدران بقعاً من دم ، وفي المقلتين يترجرج وعاءا دم ·

ـ هه ، هه ! تصور ؟ عدراء ٠

ـ بعملية يا غبي !

ـ آه ! يا قتلة ؟

الخنجر المغموس بالقطران ، والمحمر بنيران الجبال ، وحقد حرارة الصحراء القاحلة ، يغمد في الصلب الرخص ٠ يسبح في بحر من دم ٠ وتنشب مخالبالكواسر في اللحم الحرام ٠ تدوم في الاجواء المضطرعة ، روائح الظباع النهمة ٠ العالم الان يتسع بملايين من النساء الحوامل اللواتي يعانين من حالات اجهاض ٠ المدينة ماتت ، والارض صارت نهما لفراغ يخلو من دبيب حياة ٠ المزرعة الخضراء أحرقت ، داستها سنابك الخيل الجافلة ، تناثرت فيها الزهور والاشواك ، وتقطعت الاغصان عن امهاتها ، والثمار رصفت مع طين الارض وفوضى مايجري٠ فوقها فحيح الكرة ، ولهاث القرنين ٠

كانا قاطرة بخارية لاهثة ! سوداء ، متفحمة ، مات فيها ضوؤها ، تأججت نيرانها ، لم تتحرك خطوة واحدة ٠٠٠

ـ أخ !

عضت على شفتها السفلى من ألم ومن ندم ٠ أ أنادي الاخ الشيطان الذي غصت بروائحه الشوارع ، وطفحت بشقاوته أزقة المخيمات وتأوهت منه المدن !؟ أي قهر يمكن لاخي أن يقهر !؟

هذا القهر القادم من نواة الارض ، وأعماق الزمن ، وأغوار الكون المتجسد في كلمتين تخرجان ـ لاهثتين ، والقاطرة تنفث البخار ، تحرق الفحم والماء يتبخر ، والنار تتأجج ، والصافرة تنطلق ، صرخة ، رصاصة تخترق جبين الكون ، ومع ذلك تتوقف القاطرة مشلولة ، عاجزة عن حركة واحدة الى أمام ، حركة واحدة الى الخلف ، ويتجمد كل شيء ٠

ـ ساعدني أرجوك !

قال لها :

ـ انهضي ، اطلق سراحك ٠

ضحكت ، ضحكت حتى كادت تستلقي مرة أخرى٠ كانت الزنزانة عالما رحبا ، والقبو ضم الجزء الغالي من الجسد ٠ والدم عمد صرختها التي امتصتها الجدران الرطبة أبدا٠ أما القهقهاتالشامتة فلقد تسربتخلال بلاليع المدينة ، الى المزارع ، تحرق الاخضر قبل اليابس ٠

ذلك الاخضر الساكن الدائم في العينين يقترن باثنتين في آن ٠ الاسود ، الاحمر ! التزاوج غير الاعتيادي للالوان في عيني سلوى جعلها تصطك وهي تطلق ضحكة أبت حنجرتها الا أن تلبي نداء داخليا مزدوجا ، فانطلقت٠ أرادت أن تبدو قوية ، واثقة ، وأرادتان تبدو مكترثة في آن ، والمزيج الرهيب من الموت والحياة ، آنذاك ، في حالة الصراع ، ولد ضحكة عربيدة مقهورة أظهرت حالة اصطكاك الاسنان :

ـ لكن ، أياك ان تحدثي أحدا بما جرى لك هنا!

ـ ولو !؟

ـ الضابط يطلبك ٠

ضحكت مرة أخرى ٠ أحست ، للمرة الاولى ، بصدى ضحكاتها يتردد في الزنزانات الاخرى ٠٠ وفي الاقبية الاخرى ٠ بل خيل اليها ان الضحكة ـ السلسلة ـ لم تكن صدى ، بل هي انطلقت من الزنازين جميعها ، ومن الاقبية كلها ، من حناجر مختلفة ، متباينة ، متقاربة متباعدة ، يفصل احداها عن الاخرى جدار ، حقيقي وهمي ، من تقطيع ، هو أقرب الى «القبر» منه الى أي شيء آخر ٠

ـ سنطلق سراحك ، الان ، لكن ٠٠٠

قاطعته في هدوء أزعجه وأربكه :

ـ أعرف التعليمات ، أنا لم أكن هنا ، ولم يحصل لي شيء !

ـ برافو ! انت سريعة في فهم مقاصدنا ٠

ـ ولو !

ونفخت رئتيها خارج السجن ٠

● ★ ●

ـ ٢ ـ

كانا قاطرة لاهثة ، في ليل !

تألقت بخيمات في الغلس ٠ ساد سكون لم تتخلله سوى الانفاس ٠ الحركة الرتيبة البطيئة ، صارت في النزع الاخير ٠ وشوشة في الاذان ٠ يخف علىأرض وهميه شيء بعيد قريب ٠ ثمة ، في مكان ما ، سقوط لشيء خرافي هائل ٠ هوى ، معفرا جبينه ، على رمال الصحراء ٠٠ وتقصف السماء كركرات ضحكة ، انطلقت سهاما في صلب العتمة ذاته ، تنفست سلوى بثقل ، ثم أطلقت أسر آهة ٠ فتحت عينيها في ستارة الظلام التي نسجاها عامدين ، رأت كل شيء :

ـ انت حدثتني عن صديقة لك اغتصبت بطريقة شرعية ، لان تقاليد قومها تقول : يجب أن تخطف ، وان اختطفها غير حبيبها حقت له زوجة ٠٠ أما أنا ٠٠

بعجت صدر الكون صرخة بصليل مكتوم ، أكبر منها ، أكبر منه ، أكبر من كونهما ، الراهن ، المتداعي ، ومع ذلك لم يصل الى مسامعه غير صدى يحتضر في بئر عميقة ، نصب فيها الماء ، وشرش الطحلب الاخضر ٠

ـ لا تضع يدك على فمي ؟

ـ أعي ما تريدين قوله ٠

ـ هل قلك لك انني وعدتهم بألا أتحدث في الموضوع ؟

ـ وزوجك ، هل ٠٠ أعني ألم يعلم بالامر !؟

كلمة استنكار ، استنفار ، استفسار ، خرجت من

بين شفتيها ، تمنى لحظتها لو ان عينيه قادرتان على الابصار في الظلام ، لقراءة ما انطبع في حقليها :

ـ زوجي !!؟

مؤيد ، رقيق كورقة اللفافة ، صاخب كأطفال طلقاء ، هادىء كعمق واحة على أطراف الصحراء ، يذوب بكلمة ، ويتجمد بأخرى • مؤيد ، اسطورة عشتها ، يا صديقي اوحيد ، سنوات ثلاثا كاملات ، اسطورة لن تتكرر • في بيوت الصفائح التنكية كان اللقاء • مؤيد ليس جميلا ، ومع ذلك فهو غير دميم • للوهلة الاولى تحس انك أمام رجل لا يمكن أن تتولد بينكما صداقة • وما ان يتحدث حتى يغرقك طوفان من فيء افتقدته ردحا طويلا من الزمن ، وما ان يتكرر اللقاء حتى تعتاده مثل الدخان ، ومثل القهوة ، ثم يتحول مع الايام ، الى عادة طبيعية ، كالنوم ، وحقيقة كالشمس تعيشها تعشقها ، ثم ، وهذا مهم ، تنتظرها • للاخرين لم يكن ليلفت الاهتمام • لا يعرف كيف يتحدث بلباقة في حضور الاخرين ، مثلك ، انت تتحدث بكلمات قليلة ، وموزونة• أما هو فكلماته مبعثرة ، غير مترابطة ، كأنها تحمل سمات التفكك في العصر الذي نحياه ، ومع هذا تعشقه بعض النساء ، ويحبه من الرجال من يعرفه ، ويهواه تراب البلاد • فلسطيني لا يعرف كيف يدافع عن نفسه الا بالقلم • مثلك تماما الا ان لك لسانا أقوى من لسانه ، وحجة تخرج من بين شفتيك حادة كالصخر ، مرة كالعلقم ، وبين أناملك رقة القلم الذي تكتب به ، وحدة الرمح الذي يحمله مقاتلو « الخندق » • أ أبالغ يا صديقي الوحيد !

قلت له ، تلك الليلة ، القمر يسامرنا ، ويسير معنا :

ـ لست العذراء التي بها تحلم •

كتم ضحكة ، احسست بذلك ، هتف :

ـ أنا لا أحلم بعذراوات ، أحلم بمقاتلات •

ـ بهذا الجسد !؟

أشرت الى جسدي الصغير ، فاغمص القمر عينيه :

هزني بكلمة وهو يتأمل حركة سحابة بيضاء تحت القمر :

ـ بهذه الروح !

احسست بغيظ شديد ، توقفت عن المشي • كانت هسهسة مجاورة هي الصوت الوحيد الذي طرق سمعي آنئذ :

ـ الن تسألني عن السبب ؟

تفكر لحظة ، أنا انتظر ، والقمر يذيب ستارة السحاب •

ـ كيف وأنت تريد أن تتزوجني ؟

صرخ بصوت اغتال ، في سمعي ، الهسهسة •

ـ أريد مستقبلك • لا يهمني ماضيك ، أما حاضرك فأنا أعرفه جيدا •

تساءلت متغابية :

ـ كيف تضمن مستقبلي ؟

أربكني ببراعة ، تصل لحدود براعتك أنت في الحوار :

ـ وهل تضمنين أنت مستقبلي أيضا ؟

شعرت بأنني خسرت قضيه ، فحاولت بخبث ، ان افتح معركة اخرى :

ـ ولم تسألني عن عذريتي ؟

فجأة ، امتدت ذراعاه الى ذراعي ، ضحك القمر ، صرت أسيرة هواه على حين غرة ، غمرني فيض من حب جارف له • لم أملك الا ان أناوله شفتي ، وادار القمر رأسه ، زاحني مؤيد عنه ، ليتأمل وجهي •• في وجه القمر الخفر :

ـ لا أطلب زواجك من أجل الجسد ، الاجساد معروضة بالمزاد العلني والسري على حد سواء يا سلوى • ثم أنا لا يعنيني كيف فقدت عذريتك ؟ مع صديق ؟ مع عدو ؟ مع شاب عابث ؟ مع عفريت ؟ مع نفسك ؟ لا يهمني هذا ، فالجسد وحده ، آخر ما افكر فيه • لست أرغب ان احتضن وسادة في الليل الطويل البارد ، ولا أريد أن أحتضن صورة جميلة في النهار ، أريد رأسا يفهمني ، وقلبا يضمني ، وجسدا يكون لي وسادة حين أتعب • أنت هكذا •

كان أطول حديث له مذ تعارفنا ، ثم أعقب ذلك القبلة الاولى لنا ، مذ التقينا • كان ساذجا ، بريئا ، دافئا ، مترددا ، حنونا ، فيه صخب مكبوت ، وفي قلبه ضجة خافتة ، كالضياء البعيد ذاك ! أتراه ؟ يا صديقي العزيز الاثير ، أتراه ؟ ذلك الضياء الذي شهد قبل ساعة ، قبل ساعتين ، قبل سنة أو قرن ، حزنا دفينا في فؤادينا على رغبة قتلناها ، وأدناها ، اغتلناها ، كرمى لعيون الاخرين الذين علقوا لافتات على أعمدة النور في الشوارع وعلى الجدران ، وعلى صدورهم ، وفوق جباههم، وفي «الفاترينات» تقول «الحب محرم» •

هتف لها بانتصار ، بعد أن انتهى من زجاجة البيرة الاولى :

ـ قلت لهم هل ثمة ، في الدستور ، مادة تقول « ممنوع الحب » ، تصوري ، ضحكوا • قلت لهم : ان كان الامر كذلك فشرعوا عقوبات «الحب» !

داعبت اصابعها الرقيقة فله كان قد قدمها لها صباح اليوم • تأمل زر الفلة الذي وضعته في فتحة قميصها • ما تزال محتفظة بحيويتها وبين آن وآخر يفوح عبيرها فيأسرها ، ويقيده • فتحت عينيها في عينيه •

ـ لم تلعب الخمرة برأسك !

ـ الله يسامحك ، البيرة !؟

ضحكت :

ـ لدي رغبة ؟

أخرج لفافتي تبغ من علبته . ناولها واحدة ، وتمعن بالاخرى . اطبق عليها بشفتيه . قبل أن يضرم فيها نيران ولاعته الغازية ، قال :

ـ أعرف رغبتك لانها رغبتي .

ـ احزر !

بحريه كامله فهقه . ثم تنبه ، للمرة الاولى ، الى اغنية أجنبية تنساب هادئة من مكبر للصوت نصب في السقف فوقهما مباشرة ، كانت الموسيقى عذبة ، تستحيل ألما معذبا مؤرقا ، وأحلاما موجعة . كان الصوت ينادي ، ينادي ، ويردد صداه صخر الوديان ، وسفوح الجبال .

ـ انتبهي الى الاغنية .

افتر ثغرها عن بسمة صافية ، عملية خلق طبيعية .

ـ أنت أغنيتي الوحيدة .

ـ الاغنية تقول «أحبك»

عدلت من جلستها ، شعرها السرح ، الناعم ، المستقيم ، تداعبه نسمه هواء ، حركها « مكيف » مزروع في الجدار قبالتهما . في المطعم الهادىء :

ـ تزعم انك تقرأ العيون ؟

ـ ابتعدنا عن الموضوع .

ـ نحن في صلب الموضوع .

ـ سلوى !

تحرك جسده في المقعد ، ومض في عينيه شيء ، ثم تعالى صوته :

ـ سلوى ، نريد أن نتحدى العالم !

أغلقت نافذتيها . رفعت أشرعتها الى مرافىء جديدة . كان بحارا تائها وكانت « نوخذة » خليجيا يعرف أين الاصداف المملوءة ، وأين الاصداف الفارغة ، أين أسماك القرش ، وأين الاسماك الطيبة المذاق .

ـ تصرخ في الشارع انك تحبني ؟

برد حماسه :

ـ شيء من هذا القبيل .

ـ تصور ، أبسط حق من حقوقنا ، ونعتبر الجهر به تحديا للعالم ؟ أنت تذكرني بصديق !

ـ من هو ؟

ـ أبو الطيب .

أبو الطيب يفهم المتنبي على صورة اخرى ، على هواه . أصر أن يكون اسمه الحركي «أبو الطيب» تيمنا بالمتنبي . أبو الطيب ، المقاتل الفلسطيني ، يعتبر أبا الطيب المتنبي ، الكبرياء العربي الجريح ، ولا يعتبره المهزوم بسبب طموحاته الذاتية المشروعة .

قال لها في الكهف :

ـ أبو الطيب كان ضحية ، كان يدرك تمام الادراك ان معظم الذين يتولون مقاليد الامور ليسوا بأفضل منه ، بل كان منهم جملة من الاغبياء . وهو ، الرجل الذكي ، المتقد الذكاء ، المخلص ، الشديد الاخلاص ، ليس بأكثر



من شاعر مسكين ، لا حول له ولا سلطان ، هذا كان همه . أتعرفين ان المتنبي قتل لاسباب سياسية ؟ الجعب معبأة بالرصاص والرفاق يتهيأون لمعركة في الداخل . كان الصراع محتدا بين قابيل وهابيل . وكانوا يتفكرون ، أغرب النهر ، نحن ، أم نحن في شرقيه !؟ ولم يعرف أحد منهم الجواب السريع . صمتت برهة ثم تذكرت انهم في المعركة . تناولت «الكلاشن» ، حاولت ان تتناول الجعب المملوءة ، ومطرة الماء ، و «الرمانة» اليدوية . كان أبو الطيب يتأملها ، حانت منها التفاتة نحوه ، زعقت في وجهه :

ـ بدل هذه الفلسفة ، ساعدني !

ـ ساعدني أرجوك .

سرقا في لحظة التحدي ، الجنون ، حفنة زمن من الزمن ، الحفنة تنسل من بين الاصابع ، رملا مخاتلا ، تحول الى ماء . تحدر مسرعا من المقلات الاربع . لماذا تبكي ؟ في ذروة زمن الجنون المسروق عنوة ، تندفع النيران ماء مدرارا ، لا لتحرق ما حولهما . بل لتحرق ، على شكل خطين متوازيين ، أربعة خطوط غير متوازية ، خديهما تماما كقضيبي سكة القاطرة ، والقاطرة لاهثة ، عاجزة . همس بألم مستثار :

.. كان يمكن أن تظل الحكاية حلوة ٠
قالت باصرار أسيان :
ـ أريد الحكاية صاقة ٠
تابع همسه المحموم :
ـ أنت التي تحدت ، وأنت المسؤولة عن النتائج ، أنت أخترت الزمان وحددت المكان !
انقلبت المرآة على قفاها ٠٠ لم تتهشم ، كأنهـا سقطت على مساحة قطنية سميكة ٠
ـ قبلت التحدي ٠
ـ أنا مجنونـة ٠
ضحـك :
ـ أنا أكثر جنونا منك ٠
لملمت الحقيبة ، وعلبة الدخان ، والولاعة :
ـ خذني الان قبل أن أغير موقفي ٠
ـ أنت مجنونة ، حتى لو غيرت موقفك فستعودين الى الموقف الراهن بعد ذلك مباشرة ٠
والعالم يستحيل لعبة مجنونة لاثنين ، رجـل وامرأة ، في حالة حب ، في حالة جنون ، في حالة طبيعية ، في حالة انسانية ٠ يتلاشى الاخرون ، وتختفـي من أمامهما الموجودات ٠ تصبح الانوار المبثوثة في الشوارع بانتظام ضوءا موحدا ، مكونا شمسا كبيرة عظيمـة تحتضنهما ولا تحرقهما ، في الحدقات الاربع هما : رجل وامرأة ٠ في قلب الشمس هما : رجل وامرأة ، وكـون فسيح من الضياء ، برد وسلام عليهما ٠ الشمس تتراجع مذعورة ، تماما كظلام الايام الماضية ، وعتمـة شعرها المنداح وهي ترد الخصلات عن جبينهـا ، وتشرب ، في صحتـه ٠
ـ في صحتك يا مؤيد !
ـ أهذا هو أبو الطيب ؟
تساءلت بعد قصعة الفداء :
ـ ماذا كنت تتمنى يا أبا الطيب ؟
يشرد بعيدا ٠ تخرج عيناه من المغارة ـ الكهف ٠ لا تعيق عينيه أشجار السرو ، أو الصنوبر ، ولا السنديان الهرم ، وتحلق عيناه ، فرك بقايا فروة رأسه ، يمسد شعر ذقنه القاسي ، يقلب شفته السفلى الغليظـة ٠ ينحسر ناظراه ٠ تلتمع في الحدقتين الضيقتين اشراقـة مباغتة ٠
ـ فلاح ! أردت أن أكون فلاحا ، وأحلم أن أصبح فلاحا ، الى قريتي أعود ، الى القرية التي غرس فيهـا أبي الشجر ، وجنى الثمار ، ولم يكمل ما اشتهى ٠ لا ثقافة ولا هم يحزنون ٠ العلم نور ، هذا صحيح ، أنا لسـت ضد العلم ، ولكني ضد الفلسفة ٠ الفلاحون لا يعرفون الفلسفة ، ومع هذا فهم أعظم فلاسفة الارض قاطبـة ٠ سلوى تصوري ، ارسمي معي هذه الصورة لمستقبل لي ، ولعائلة صغيرة ، فيها الطيور ، الحمام بالذات ٠ آه على أكلة «زغاليل» مع الملوخية ! الى جانبها الطرشـي ! وبقرة حلوب ، سأداعبها حتى تدر ! لن أرغم «بعلتي» على حلب البقرة ، سأقوم بالواجب ٠ سأجني ثمار الكرم الصغير ٠ أتصوره الان ، أسوره بركامات من الحجـارة الكبيرة السوداء ٠٠ يسمونها في البلاد «القعاقـير» ! وسأزين الركام بأشجار الصبار ، تنقي الهواء ، وتمنع الطفيليين من دس أنوفهم ! أزرع البصل الاخضـر ، والبرقوق ، والمشمش والرمـان ٠ شجرتا تين وثلاث أشجار صنوبر ، شجرتا ليمون ، خمس غرسات برتقال، ولن أنسى النعنعاع ولا الميرمية ! الميرميـة تطيب مذاق الشاي وتعالج المغص ؟ مساحة واسعة !؟ لا ! هل ترين هذا حلما كبيرا ٠ لا ٠ أبدا ٠ ستمائة متر فقط تستوعب أكثر من هذا ٠ الدجاج له قفصه الخاص ، نسميه فـي البلاد «خم» ! وآه على دقة رأس البصل بالقبضـة ، مع قليل من زيت الزيتون ، والملح وخبز (الطـابون) ، أسمعت عن الطوابين ؟ ٠٠ يخـرب عقلي ، نسيت انك من هذه البلاد ، وان أصلك فلاحة ! هيه ! يا سلوى ! أين انت يا بنت ؟
ـ معـك !
ضحك بطلاقة طفولية ساذجة :
ـ هيه ؟ أحلام ؟ نحمل « المراتين » كي تتحول الى حقائق ، أتعرفين «المرتينة» ، هي البندقية العثمليـة الطويلة التي حارب بهـا آباؤنا وأجدادنا ! نحمـل « الكلاشن » الآن ، لنحول الاحلام الى حقائق ! بالنسبة لـي لا يمكن ! خلص ! لقد حملنا الشهادة واعتدنا حياة المدن ، والقراءة ، والكتب ، وفلسفة المقاهي والرسامين، وأفلام السينما ، وحتى التسكع في الساحات ليلا ، بحثا عمن يؤمن لنا لذة محرمة !
ـ شرقـي !
ـ ونصف ! هكذا كنا قبل أن نحمل البنادق ٠ هذا ليس عيبـا ٠ نحن نتاج ألف عام من التخلـف ٠ ماذا تريدين ؟ أن ينتهي كل هذا بومضة ؟
نهضت غاضبة وكرما اللوز عادهما أصيل أحمر ٠
ـ ظننت انك ثائر ؟
ـ الله يسامحك يا سلوى ؟ تعال يا أبو العلاء ! تعال اسمع ، انها تنكر انني ثائر ٠
قدم أبو العلاء من زاوية نصف معتمة ، يحمـل مسدسه ٠ كان عملاقا دقيق التقاطيع ، حاد الملامـح ، منحته لحيته الحرة السوداء عمرا أضافيا على سنواتـه العشرين ٠ قال وهو يقترب بصوت أجش :
ـ لابد انك أزعجتها بفلسفتك !
هتف أبو الطيب :
ـ هذه المرة خاب ظنك ، بل كنت أهاجـم الفلاسفـة !
ـ هذا هو السبب !
صرخ أبو الطيب في وجه أبي العلاء :
ـ أنت تحابي النساء دائمـا ٠

ـ لا يا رفيق ، في هذه أنت لست على حق . يجب أن تحابي نصفك الحلو .
ـ يخرب عقلك ، تريدني أتحدى ألف عام من التخلف بقفزة بهلوانية سريعة ، غير مدروسة ، وبلا تدريـب !؟
ـ تتحـدى ؟
ـ أتحدى ؟ لا ياعـم !
برمت ، بعد ان لفتهما بشريط أخضر متموج ، ثم أطلقت لساقيها العنان ، نشدت الراحة والهدوء تحت شجرة صنوبر ضخمة اثيرة لديها ، وصلت اليهـا لاهثة . كانت وحيدة ، وكانت تلهث ، وشجرة الصنوبر تلهث ، وكل شيء صار يلهث ، حتى الجبال !
كانا قاطرة بخارية لاهثة سوداء .

العيون الاربع ضوء متحد ، دائري ، كعيني «بوم» ليلي على غصن متفحم ، سار كل شيء حولهما . العربات ، الشوارع ، الرصيفان ، المقاهي ، المطاعم ، الفنادق ، الاخرون ، الشجر . الشجر هو الوحيد الذي لم يسر . توقفا تحت شجرة ، هي شجرة زيزفون ، لا ، ربمـا هي شجرة يوكالبتوس ، أو .. أي شجرة عملاقة ، تظلل امتارا مربعة من الرصيف والشارع . همس بصـوت مسـموع :
ـ لحظة من فضلك يا عزيزتي .
تقافز سؤال حائر من غابتين خضراوين مظللتين :
ـ نعـم !؟
ـ لا تظنينني مثاليـا .
ـ لم أقل ذلك .
حبت عيناه على الرصيف .
ـ اذن أنا معرض للسقوط .
جذبته من ذراعه ليعبرا الشارع الى الرصيـف الاخـر .
ـ كلنا معرض للسقوط ، لكن اسمع ، ان لكل سقوط وسيلة وردود أفعال .
نفث الدخان من فتحتي أنفه ، ومن شفتيه :
ـ القضية ، اذن ، معلقة بزاوية السقوط !
ـ صـح !
ـ تاكسـي !
أشار الى عربة كانت تقف قبالة المطعم . هرولا يعبران الشارع ، كانا مسرعين بجنون أربك سائق عربة مسرعة ، فسمعت الاشياء الواقفة والمتحركة صـوت زعيـق الفـرامل ، وزحف الاطارات على القـار . كان زعيقا حادا ، رفيعا ، لكنهما لم يسمعاه . كان زعيقـا يشبه صفير قاطرة لاهثة ، مبحوحة ، متباكية بحرقة على قضيبين لم تمسسهما حرارة الاحتكاك ، ولم يعلـق الحراس قنديل الضياء الاحمر أمام معبر العربات . كان زعيقا حادا ، متواصلا ، يصل الارض بالسماء ، يحـدق بهدير الارض ، وصهيل الاشياء ، والقصف والظمأ .
الجبال مشتعلة ، ويتحول الاخضر الى يبـاس تهاوى بين الاقدام ، الجبال تتباعد ، وتنفرج الاوديـة عن موت وحرائق ، وعن زعيق متواصل ، مختلط ، آت من البنادق ، ومن الدبابات ومن الحناجر ، مختلـف أنواع الحناجر ، الضيقة ، اليابسة ، الطرية ، العنيدة ، الطيبة ، الحاقدة ، المحبة ، المتسعة ، المخنوقة ، الرطبة ، حتى حصى الميادين المهروس وزفت الشوارع كان يئـن بأصوات متهالكة ، غير مقصودة . تهيأ لسلوى ، آنذاك ، ان أنينها توأم ، لما كانت تسـمعه يصدر عن الارواح المحشورة في الاقبية والزنازين حين سارت بين صفين ، من الحراس المدججين بالشهوة وبالسلاح ، وكأنهـا تستعرض حرس الشرف ، لحظة اطلاق سراحها ، بعـد مصادرتها ، لحظة المصادرة .
ـ نحن أبناء المصادرة الدائمة !
ضحك ، ودعك راحتيه بالمقعد الاسفنجي .
ـ سنرى ان كنا ، دائما ، كما تتوهمين ؟
والتفت الى السائق :
ـ قف ، سننزل هنـا .
صدمته بنظرة سريعة ، كان حازما ، مثل حـد السيف ، لم ينظر اليهـا ، أطبق شفتيه ، وبرزت عضلتا فكيه ، أخرج نقودا من جيبه وناولها للسائق .
صدرت عنه لهجة آمرة :
ـ انزلي هنـا .
للمرة الاولى تقفز فاها دهشة لسلوكه المفاجيء ، واعتقدت ان طارئا قد هبط عليه من مجهول ، هـذا «الطارىء» ثم تعتده فيه خلال الايام الاربعة عشر الماضية . كان دائما يستشيرها . كان يردد : ـ رأيك هو الاهم . رغبتك هي الاولى . استطيع ان أدفن ألف رغبـة من رغباتي في مقابل تلبية رغبة من رغباتك .
تحدث وكأن رغباتها دائما تناقض رغباته . أمـا الان ـ صحت على صـوت اصطفاق باب العـربة ، ثم صوت المحرك العالي ، الذي جأر ثم انسابت العربة في سرعة هادئة تكشف أرقامها ضياء سيارات مجنونـة ، خلفهـا .
ـ انظري الى يمينك .
لم يناولها عينيه . لم يمنحها نظرة . تطلع الى حيث أشار . حين تطلعت الى اليمين وقعت عيناها على «مخفر للشرطة» . شرطيان مسلحان يقفان بالباب ، يحرسانه ، عربة دورية جاثمة الى جانب البناء . واضح من شكلهـا انها عربة متربصة ـ للطوارىء ـ . بسمت بحنان .
قال لها ولم يغير نبرته بعد :
ـ ان أرادوا لنا المصادرة فهنا أفضل . ألديك رغبة في تقبيلـي ؟
أجابت بلا تردد :
ـ أجـل !

ـ اذن !؟

واحتواها بين ذراعيه ، وعينيه ، وصدره ، أطبق الجفون ، وأغمض الذراعين ، وشبك عظام القفص • الدنيا متسعة ، لا رقيب عليه فيها ، أحس انهما عثرا على المكان الذي بحثا عنه طويلا خلال الايام العشرة الماضية ، والتي أعقبت الاعتراف بالمشاعر المتبادلة • أراد أن يكون وحيدا معها • كانت تصر أن يكونا وحيدين في مكان لا رقابة فيه عليهما • يستطيعان الاسترخاء ، الاستلقاء ، الصراخ ، العناق ، الغناء ، يستطيعان أن يشربا ، أن يطعما ، أن يرقصا، والجدران فقط هي الشهود المتوحدة الصماء ، البكماء ، التي لاتشي بما يدور بينها، في المساحات المملوءة هواء ، وأثاثا ودماء • والاثاث والادوات المنزلية هي الاخرى لا تستطيع البوح بما تكتنزه من ذكريات ، همسات ، آهات ، صراخ ، كلمات ، متناثرة هنا وهناك ، حتى الغضب تمتصه الجدران ، وتقتسمه الاوعية كالطعام ، تشاركها فيه الادوات الكهربائية ، والحصير والسجاد ، الملاعق ، والمقاعد ، ومنافض اللفافات ، والصحون ، وحتى الصور المؤطرة ، واللوحات الرخيصة ، كل الاشياء •

استمتع ، لحظة ، وهو مغمض العينين ، بمرأى الشرطيين وقد جحظت عيونهما الاربع في حالة جمود اسطورية • الدهشة شلت أرجل الشمس ، وهزت محور الكرة الارضية • كانت شفتاها تنصهر ، تحت ضغط رجولته المتوقدة • وكانت الاشياء تسيح ، تماما كالشمع المصلوب فوق فوهة بركان غاضب ، نيرانه حمراء ، صفراء سوداء ، برتقالية ، مزهوة بالوقود الدائم الذي اختزنه باطن الارض ، من الشمس • استطالت الثواني التي شهدت القبلة • استطالت حتى رسمت في رأسها صورة النهاية وقد أزفت •• وان لحظات استلقائها النهائي في قعر محيط ، في عمق نهر ، في قاع بحر ، والاسماك من حولها ، هادئة بطيئة ، حزينة ، تحف بها من كل جانب ، قد حانت • ان لحظات النهاية قد برقت• سري في بدنها شيء ، هو حركه حياة ، حالة تحرك الجنين للمرة الاولى في رحم حامل ، زفت قبل أيامها لعروسها • ارتفع في صدرها نداء استغاثة • تراءى لها ان مجموعة من الايدي ، والهراوات ، والانياب ، والمخالب، تتناتشها ، تتناتشهما لحظة اتحادهما ، تحاول فصلهما ، ثم ، جرها من شعرها ، سحبه من رقبته ، وزج كل منهما في قبو معتم رطب ، تفوح منه روائح الجرذان ، تماما كالقبو الذي استباحوا فيه جسدها وحاولوا ازهاق روحها ، بالنبش عنها • لكن عذوبة هادئة تسللت اليها ممتزجة بنسائم عليلة ، ربما هي من رضابه ، أو من زر الفل الذي دعك في اتجاه صدره ، نهد جزء منها • ازدادت الحركة • تنامى في جسدها شيء • هذا مؤكد • تمنت الان ، لحظة إعماضه عينيها ، أمام عيون الشرطة والمارة ، والعربات ، أن تكون هناك مرآة كبيرة ، ستتعرى أمامها • ستحاول أن تعرف ، ان تكتشف أي جزء من جسدها أصابة التحول • أي جزء من الجسد أعلن لها بصوت مسموع :

ـ أنت تحبين هذه المرة بصدق •

ـ حبيبك هذه المرة عاشق أصيل ، صادق كالحقيقة ، بسيط مثلها ، صاخب كالبحر ، هادىء كعمق المحيط متوحد كمركز دائرة ، ممتزج فيك امتزاج الالوان التي تكون لون السماء ، ولون الشجر • ثم عاودتها حاله اختناق ، ضيق ، لم يعد صدرها الصغير يستقبل الهواء • كانت الاطباقه محكمة • استعذبت آنذاك حالة انصهارها ، وانسداد المنافذ أمام الهواء • كانت تختنق أمام المخفر ، في الشارع العام ، ليلا ، وعيون متعددة ، جاحظه تجمدت كالبلادة تحاول ان تشرب هذا الذي يحدث • أرخت ، برهة ، طرفه ، شفتيها وشق الجفون بحركة دفة باب وراءه عين مخاتلة •

ـ لم يأت أحد •

كسر زجاج الحلم • استغاثت بالهواء المحيط بهما ، بالهواء الجاثم على صدر المدينة ، كان ثقيلا ، كثيفا ، عاجزا عن خلق حاله احتراق متكاملة في رئتيها الضارعتين اليه • سمعته :

ـ صدرك •

تساءلت وكأنها في المنام :

ـ ما به ؟

ـ أحس به يتحرك •

ـ كدت أختنق •

ـ من القبلة !؟

ـ لا ، من الهواء •

ـ من قلة الهواء ؟

ـ من كثرة الهواء !

ـ هذا لاننا في هذا المكان •

قبض عليها من كوعها فتراخت تحت القبضة الخشنة • تسمرا فترة قبال الشرطيين • كانا تمثالين من رخام ، والسلاح برودة وصمم :

ـ لماذا لم يصادرانا ؟

حزّة لسكين ألم نحرته وهو يصغي لقهقهة ولوقع أقدام متباطئة تبتعد عن المكان ، وأصوات رجالية متنوعه، همهمات مندغمه بحركه الليل وضجيج صمت لحظة التوتر :

ـ ظنانا أجانب يا عزيزتي !

غطست في حفرة ماء زجاجي متبرد •

ضحك أبو الطيب غربي النهر ، وصرخ بصوت قد تسمعه ضجة المجنزرات :

ـ لم تصرخي ـ كالعادة ساعدني أرجوك !

انتشلت رجليها من الماء ، سور الكاحلين ، وتسمر أصاب القدمين ، كان الحذاء مطاطيا ، يطاوع لمسة الجليد •

ـ أنا قادرة على الاعتناء بنفسي !

ـ هيئي نفسك اذن لعبور النهر ، انه قيد خطوات منا الان . لم يسامرهم القمر في تلك الليلة ، ولكنها شاهدت ، عن قرب ، أجساد الاعداء ، عربات الاعداء ، وأسلحة الاعداء . وسمعت وجيب الارض ، وهمس الصخور واستغاثة الشجر . لم تتبين في حلكة الظلام انواع الشجر ، لكن الاريج الربيعي القادم من كل صوب كشف غطاء العتمة عن الانواع . كان النسيم مشبعا بخليط من عبير البطيخ ، والشمام ، والموز ، والجوز ، والصفصاف ، والميرمية ، والسنديان ، وأعواد البلان ، والاشواك البرية ، والحنون الاحمر ، والاصفر ، والزعفران ، والعشب . في لحظة ، لحظة صمت مهيبة ، ممطوطة ، نجحت في التسلل اليهم ضمة من ورد لم يزهر بعد .. اسمه «الصبار» ! كان في كل مكان ، احست به ينبت ابرا شوكية أكثر ، وينثرها في الفضاء مع عبير أخاذ سحرها ، حتى كادت تنسى نفسها تماما لولا ان رفيقا كان قد أدركها وهمس :

ـ أياكم والاتيان بأية حركة ، هذا وقت الدورية المحمولة . الليلة المقبلة سيكون لها معنا موعد .

تنبهت الى ان الماء ، في هذا المكان بالذات ، شديد الحركة ، سريع الانحدار ، رغم ضحالته . ندت عنها آهة . ثم التفت بوجهها الى أبي الطيب :

ـ ساعدني أرجوك .

حين لامست كفه كفها أحس ارتعاشة لم تزره طوال الايام العشرين الماضية . كانت يدها مبللة ، دفيئة ، تنفث نارا رطبة ، تثب مباشرة من انامله لتستقر في الفؤاد ، متجاوزة كل أميال الشرايين والعروق والاوردة والشعيرات الدموية ، والمسافات المختزنة ما بين الانامل والقلب هي ذاتها التي تحرقها الان هبات هواء تائهة متداخلة ما بين القاطرة ، المتوقفة ، والقضيبين الحديديين ، الباردين كالموت ، الضارعين كأم فقدت أعز أطفالها . كان الانين موجعا صادقا ، ضربات أسنة مثلمة ، تؤلم قبل ان تبتر .

ـ ساعدني أرجوك !

في داخله صرخ كائن حي ، لا يدري من أين جاء ، ولا متى تكون ، ولا كيف تكون ، ولا من نمّاه ، لم يستطع أن يحدد ملامحه ، كان شيئا اميبي الهيئة ، هلامي الحركة ، متغير الالوان ، كالحرباء . لكنه قوي ، عنيد ، اختزن قوة تمناها منذ أمد بعيد . سحب يده من يدها والسيارة تسرق أمتار الشارع والبنايات والاشجار .

ـ أية نتائج وخيمة يمكن أن يجنيها حبيبان لحظة صدق مع نفسيهما ؟

حين استقرت في باطن السيارة قالت :

ـ هذا امتحان .

حشر جسده الفارغ الى جانبها وهو يكمل حديثها :

ـ والسؤال واحد .

ـ أما النجاح التام أو الفشل الذريع !

وحين استقرا في الداخل ، وأغلق الباب ، وقبل أن تشد على أصابعه بحرقة وشوق ـ وبينما السائق يدوس على مدعس البنزين سمعته يتساءل :

ـ والدور الثاني يا ترى ؟

صمتت ، فتحرك الكائن الخرافي القادم من عوالم المجهول ليصرخ باحتجاج :

ـ حين تتكرر لحظة الجنون هذه ، ضمن الظروف ذاتها ، يكون الدور الثاني .

رفعت خصلة متمردة من شعرها ، حجبت عنه عينيها ، وهربت الكلمة كالسمكة الذكية ، من بين شفتيه :

ـ مستحيل !

فهمت ما كان يجول في راسه ، وكيف ان الكلمة غافلته واخترقت حاجز الشفتين بيسر ، همست بعذوبة أذابت وجدانه :

ـ الحكاية تشبه فورة البيرة ، رغوة ، ثم تهدأ .

ـ أنت تبسطين الامور بسخف .

ـ اذن سأرى مقدار جراتك على التحدي .

كاد يصرخ :

ـ وأمام المخفر ؟

ضغطت على أصابعه بأصابع رقيقة ، حادة ، ناعمة كالعاج ، وحين نظر اليها احس بها تسخر من فورته أمام المخفر ، وتهتف في وجهه :

ـ لكنهم ظنونا أجانب ، فاضاءوا الاخضر !

ـ قسوتك غير منطقية .

ـ دليني على المنطق في حياتنا حتى أبدل ثياب قسوتي .

زفر بحرقة في فراغ العربة والليل :

ـ معك حق .

همست بمرارة في اذنه :

ـ كيف سأدخل البيت ؟ كأي ...

أجابها بهدوء يتناقض وخبطات قلبه داخل القفص العظمي المرن :

ـ لا تنسي اننا نقوم بعملية تحد !

ـ أي ؟

ـ سنتوقف بعيدا عن بيت الصديق ، وستبقين وحيدة لدقيقة واحدة ثم ...

ـ سيسمح لي ، أو نطرد ؟

ـ مع الاسف هذه هي الحقيقة .

ـ الحقيقة التي نراها أم الحقيقة التي نتحداها ؟

ـ الحقيقة واحدة .
ـ ولها عدة أوجه ؟
ـ .... !
ـ أنت تصمت ! آه ، بودي أن أشرب حتى الثمالة .
ـ لن تستطيعي ذلك . هل ....
ـ هل ؟ ماذا ؟
ـ هل كنت تسكرين مع مؤيد ؟
ـ مع مؤيد ؟
ـ في صحتك يا مؤيد ؟
رفع مؤيد الكأس وهو يطالع في صحيفة :
ـ في صحتك .
تشاغلت باللب وصحن الفاكهة ، ثم قالت وهي تزيح بحريها عن ساحله :
ـ أنت أصبحت دجاجة !
توقعت ان يقفز من مكانه ، أن يحطم الكأس على رأسها ، لكنه ، مع ذلك ، ظل يقرأ ، ولم يرفع رأسه عن الصحيفة . وتساءل :
ـ كيف ؟
ـ تغيرت .
ـ اعتدت حياة الاستقرار يا سلوى ، أنا تعبت .
نهضت من مقعدها والكأس بيدها . سارت في الغرفة المؤثثة برفاه :
ـ تعبت ؟ أما الذين يذوقون الموت مئات المرات في اليوم ؟ أما الذين تهدم بيوتهم فوق رؤوسهم ؟ أما الذين يحملون ، في كل يوم ، خرقهم البالية ويسيرون مئات الاميال بحثا عن بقعة بعيدة عن فوهات المدافع وصفائح القذائف ، والموت ، فلم يتعبوا بعد ؟
أزاح الجريدة عن عينيه ، تناول لفافة تبغ :
ـ اجلسي قبالتي لنتفاهم .
ـ نحن نتفاهم . أعطوك منصب «مدير عام» وكان الله بالسر عليما !
لون شريط غضب باهت صوته :
ـ لست عميلا لاحد يا سلوى .. وأنت أدرى بذلك من غيرك .
ـ أنت دجاجة السلطة يا مؤيد ! لقد دجنوك وسوف تبيض لهم صباح كل يوم ، وسوف يتغذون في أفكارهم على نتاجاتك . وغدا تفرخ لهم الكتاكيت .. في أسرع مما يتصورون ، أو تتصور أنت !
نفخ في جمرة اللفافة ، وفي صدر الغرفة :
ـ ماذا تريدين ؟ ها ؟ ان أحمل الكلاشن مرة اخرى ؟
واجهته فاحتدم بينهما صمت . كانت تلهث ، وكان يتنفس بانتظام مضطرب ، في عينيه آثار بريق خبا . دخلت في سواد العينين الذابلتين . كان اختلاط الالوان مرعبا هذه المرة . تغلب الحداد على الاخضر ، على لون اللون .. نفث الدخان بعيدا عن وجهها . وضعت الكأس بصوت مسموع على زجاج المائدة الوسطية للغرفة . تخنصرت :
ـ أنت لا تستطيع ذلك يا حضرة المدير العام .
استوى واقفا أمامها . كان أطول منها . كان أضخم منها .. سمّرت عينيها في بطنه :
ـ أنت تصنع كرشا للوجاهة يا سيدي المدير !
ـ سلوى .. سلوى ؟
ـ قلها ألف مرة .
ـ أنا أحبك .
ـ وأنا لم أعد أحبك كالسابق يا مؤيد . خمدت النار ! خمدت نار وجدك يا مؤيد . حتى تأثيرك علي بدأ يفقد قدرته ! لقد فتنتني زمنا .
صرخ بأعلى صوته :
ـ اخبريني بالله عليك ، أأنا الذي فتنك أم الكلاشن ؟ .
بإصرار ، وبكلمات مفهومة ، وبحروف معبأة أجابته :
ـ أنت ، حاملا الكلاشن يا مؤيد !
فتح ذراعيه يحتضن فراغا نهشه الحريق :
ـ والان لم يعد مؤيد يحمل الكلاشن .
ـ لا ، حتى لم يعد يحمل حصاة .. حصاة واحدة!
ـ أي !؟ ماذا تعنين ؟ ماذا تعنين ؟
اهتزت صورة لهما معلقة على الجدار .. اهتزت وكان زوبعة غبار عنيفة اندفعت من النافذة المقابلة قد دهمتها :
ـ أعني نفترق بالمعروف .
ـ ماذا تقولين ؟
ـ . . . . . .
ـ ماذا تقولين ؟
ـ قلت لنفترق صديقين أفضل .
تهدج صوته ، برزت عروق رقبته النافرة الزرقاء . أحمر رأس أنفه . أخذت رجلاه تنقلانه في الغرفة على غير هدى .
ـ طبعا ! طبعا ! متى ؟ متى تريدين ذلك ؟ تكلمي؟ الان ؟ هذه الليلة ! لا يمكن ! غدا صباحا ! غدا صباحا؟ مؤيد صار مديرا عاما ، صار دجاجة . انت تبحثين عن ديك . تريدين ديكا سمينا ، قويا ، قادرا ، غير متكرش! تريدين ديكا يستطيع منازلة الديكة والدجاج.. وأصحاب الديكة وأصحاب الدجاج . تريدين ديكا يخترق بصوته كل ملكوت الصباح ، وهدوئه ! لم يعد مؤيد صالحا لك .. معتمدة على عذرية جسدك ! أنت .. أنت ماذا ؟ أنت غبار ! أنت خدعة ؟ خدعة .. خدعة !
تهالك على أقرب مقعد منه ، دافنا وجهه في يديه ، سمعت ضربات قلبها تطرق طبلتي أذنيها ، وتقرع على أوتار أعصابها . أحست بأختناق غريب ، اختناق كاد

يطوح بها • ارتمت عيناها على ركبتيه • كان يرتعد ، كان يهتز بتواتر فوضوي مزر ، مكنه لم يكن يبكي ، نهضت • امتدت يداها الى رأسه • مسدت شعر رأسه الكثيف الخشن • لم يرفع رأسه • كان يصدر شهيقا سريع الايقاع • اجتاحها دفق من حنان • التمعت في مكان منها نجمة حب بعيدة •

فتحت فمها ، ولم تطاوعها الكلمات • أثقلت شفتيها • كان عليها أن تقول شيئا ما ، أن تقطع شرايين صمت داخلي يتعملق في سكونية مضطرمه داخل البيت ، والشهيق يتواتر ، فيطعنها خنجر التحدي •

ـ اسمع يا صغيري ! سنفترق كزوجين ، ونبقى أعز صديقين •

خواء لم يمتص الكلمات •• خواء أزرق ، عميق الزرقه ، استولى بغتة على جوانحها • خواء حرك رأسها في اتجاهات مختلفة داخل البيت • أزاح يديها عن رأسه ، وبرم رجليها الى الخلف دورة كاملة • ألقت بخضرتها المضطربة الالوان الى سقف (الصالة) • كان الضياء شحيحا ، وبدت لها وحشة درب طويل •

نمل في أحشائها ضجر :

ـ سنفترق صباح الغد •

جاءها تساؤله يملا خواءها بطوفان رملي عاصف :

ـ أين ستذهبين ؟

امتدت أمامها شوارع فارغة ، دخلت في غابات لا طرق محدّدة لها ، تسلقت جبالا صخرية صلعاء ، وقفت في قلب صحراء تنطبق سماؤها على شكل دائرة متكامله ، لا ثلم فيها • صغرت الدائرة ، ضاقت الدائرة ، أخذت تدور حول نفسها ، ضرب الكعبان العاليان ألياف سجادة حمراء • سال دم من بحريها •• لونه مزيج من الاخضر والاحمر والازرق •

ـ ستدعيني وحيدا !

أنياب من كل اتجاه ، زواحف قاتلة ، قدمت منذ قبل التاريخ ، تتجه صوبها ، تعدو لاهثة ، بحثا عن ظل ، عن صخرة ، عن شجرة ، عن سقف ، عن صدر ، عن عيون ، عن رجل ، فانشقت ، فجأة ، رمال الصحراء عن أبي يافا • كان بلون الصحراء ، وبلون الشمس ، وكان بلون الارض ، وبلون السماء • كان عملاقا يتصل رأسه بالسحاب • هرعت اليه مختنقة بلهيب الهجير المتقد • لم تر عينيه ، ولا يديه ، ولم تر « الكلاشن » الى جانبه ، فتحت فمها • سربا أسنانها تباعدا ، صرخة متجمدة في الحدقتين ، صورة رملية مهزوزة ، أنياب تخرج من باطن الارض ، من الصحراء • كانت الصرخة الموشومة في العينين ، والمصلوبة على الشفتين المفتوحتين على سعتهما :

ـ ساعدني ! أرجوك ؟

ـ دائما تطلبين المساعدة ، هذه لغتك •

ـ أية لغة ؟

ـ سلوى ، سلوى ! افهميني ! يجب أن تقتلي هذا الاحساس في صدرك ، اخنقيه !!

تحدرت دمعتان جمريتان من محجريها • رسمتا خطا ناريا على جانبي الانف الدقيق حالا •

ـ أي احساس يا حبي !

ـ الاحساس الدائم بأنك مغتصبة !

حاولت برؤوس أصابعها اختراق اليتي الكفين ، وتمنت ساعتها لو ان الارض تثب الى الامام آلف عام ، أو تعود الى الوراء ألف عام • كانت تصرخ خلف جدار زجاجي سميك مانع للصوت • حلم ، كابوس ، ظمأ ، ظمأ طويل ، عنيد ، استغاثت ، باحتضار :

ـ انني أحاول ، أحاول ، أحاول !

صل صوته الليل :

ـ لكنك دائما تطلبين مساعدة الطرف الاخر • ساعدي نفسك • تغلبي على عجزك ، اقتلي احساسك المقيت باليتم •

ـ أنت معي ، أرجوك الا تبقني يتيمة !

ـ أيتها المسكينة •

ـ لا • لا • لا لا تشفق علي • اضيء النور حالا ، أضيء النور أرجوك ! أرجوك !

خارت قواها وسكنت حركتها المتشنجة • كانت أصابعها تضرب ، تضرب على الزجاج ، والصوت مخنوق داخل قفص الزجاج • استولت عليه ثلة غضب عنيفة ، أخذ يهزها ، بلا وعي ، انها تحشرج ، انها على وشك أن تقضي بين ذراعيه • تعالى صوته :

ـ ساعدي نفسك في العتمة يا سلوى ! ساعديها •

كأنها تحدث نفسها بتهالك غريق :

ـ ساعدني أنت ، أنا عاجزة ، مقيدة ، مشلولة !

● ★ ●

ـ ٣ ـ

كانا قاطرة لاهثة مشلولة •

جممدها صقيع • أضحت الغرفة مكعبا كبيرا ، كان مملوء بالماء ، وضع المكعب في مجمدة سريعة المفعول • هما داخل المكعب •• في قلب القالب • المكعب مصفود في ظلام مجمدة الثلاجة ، والتيار الكهربائي يعمل بنشاط ، لا ينقطع طرفة عين • يلبط فيهما الخافقان • تجمح خيولهما • بصيص ، بصيص ضئيل من جمرة موقدة ، في لج عالم الجمود ، يصارع الثلج • تذكرت جملة قالتها هنيهات احتضار أبي يافا :

ـ حزني مشرش في أعماق القطب الجنوبي منذ الازل !

لماذا «القطب الجنوبي بالذات» !؟

تصارخت أفواه نبتت في مسامات جسدها :

ـ أريد شرارة الكهرباء كي اتقد !

فتحت عينيها على سعتهما ، عباءة تحدق بهما . كانت تراه وقد تعرق وبدأ يلهث . تخرج كلماته الان ضعيفة ، هزيلة ، لكنها لم تفقد حبلها السري ، ولا فنارها :

ـ سلوى ، اسمعيني جيدا . ثمة شيئان ينبغي عليك التخلص منهما .

وقف الندل فوق رأسيهما :

ـ هات بيرة ، زجاجتي بيرة !

سمعها تتساءل :

ـ ما هما يا عزيزي !؟

نادله دخينة . ولم ينقطع سيل كلماته أثناء اشعاله اللفافتين :

ـ انت تعيشين دائما تحت وطأة الاحساس بالعجز بسبب حادثة الاغتصاب .

حاولت ان تفتح شفتيها لكنه اشار اليها بيده ان تصغي اليه ، فهزت رأسها موافقة . وسحبت نفسا عميقا من الدخان ، عبأ صدرها حتى حافة الالم .

ـ هذا الاحساس ظل يلازمك حتى مع زوجك . لذا كان دائما يؤكد على عذرية جسدك . نسي عذرية روحك ! هذا الاحساس نفسه هو سبب بحثك الدائم عمن يساعدك . أما الامر الاخر الذي يطاردك كظلك فهو .. أبو يافا .

أشرقت شمس صيفية على غابة بنفسج :

ـ أبو يافا ؟ آه لو عرفت أبا يافا يا حبيبي !

ـ أتعنينها ؟

ـ من ؟

ـ كلمة حبيبي .

ـ كيف احسست بها ؟

ـ تخرج من كل جزء فيك .

ـ شكرا .

ـ أقول لك ، أبو يافا الحب الاول . والحب الاول يبقى في الذاكرة . صورة ، ذكرى ، هو طلف مدهش . يحرك غرائز كامنة في أعماقنا حتى حين يدركنا الزمن .

ـ البيرة ؟

ـ شكرا .

ـ الحب الاول نسمة ربيع عطرة في درب شائك مرهق . حتى ونحن نحب ، كبارا ، يظل هاجس الحنين للحب الاول حيا ، قد يغيب فترة لكنه سرعان ما يعودنا ، لحظة ، برهة ، ساعة ، يوما ! احساس هو ذاته الحنين الى الطفولة ، الى المراهقة ، الى حياة التفتح الاولى على الحياة !. هذا الاحساس يجب الا يقود خطواتنا يا سلوى . ان فعل وقعنا أسرى شراك الماضي ، ونسينا الحاضر ، وأغمضنا العيون عن المستقبل . لقد حكمتك العقدتان طوال سنوات عمرك الماضية ، أربع سنوات على الاقل .

كانت حمامة بيضاء مغسولة ، رفعت رأسها ، اشرأبت بعنق شفاف الى فوق ، وتساءلت :

ـ وأنت ؟ ماذا تمثل بالنسبة لي ؟

ـ أنا ؟ في صحتك أولا ! أرفعي كأسك الكبير هذا . لا تنسي انني صببت البيرة دون أن أحدث رغوة ، هذا شيء هام .

رفعت الكأس . وضعت حافته بين شفتيها ، مرخية ثقله على السفلى .

ـ وأنت ؟ ماذا تمثل بالنسبة لي ؟

زرع عينيه في حقليها . ضاع وهلة احساسه المثقل بالزمن .. وحيدان هما في كرة أرضية برية مشعثة . هي حواء ، وهو آدم . بدأت لحظة بناء العالم الحي . كانا مطرودين من الجنة . بدأت لحظة ولادة الاخر .

تساءل كأنه لا يوجه حديثه اليها :

ـ أنا ؟ ماذا امثل بالنسبة لك ؟ أنا الجامع بين أشيائك المتناقضة ، أو هكذا يصور لك مخك الرائع . رجل ، مقاتل سابق ، مقاتل لاحق ، مسافر دائم ، محب ، فلسطيني ، بسيط ، محطة . محطة مريحة ، ربما .. ربما كنت محطة مريحة ، رغم انني اعتقد نقيض هذا .

ـ لا ، انت لست هكذا بالنسبة لي .

ـ حسن جدا ، أنا آذان مرهفة صاغية !

ـ أنت ...

آه يا وحشة الدرب وطول السفر ، وبؤرة الارهاق ، واللهاث المسعور بحثا عن صدر دفيء . أنت؟ آه ! يا أنت؟ أنت لحظة الخلق الابدية التي زرعها الله في الارض . وأنا الباحثة الدائمة عن سر كينونتي في أوج زحام القتل والدمار والزيف والمصادرة . أنت ! آه ! أهوي من مجرة مجهولة في الكون المخيف الفسيح الذي لا يدرك سعته عقل لبشر ، أهوي بحثا عن كوكب فيه حياة ، فيه أسرار الكيمياء ، وبذرة الصيرورة . أجدها ومضة في كوكب صغير يتيه في شعاب المجرات والشموس . الكوكب الصغير صاخب ، في بؤرة صخب ، وحزين في عيون الحزن . أحلم بالمستقبل ، لكن اليتم ينقلب ، يتفجر الكوكب ! وأهوى ، أهوى ثانية ، خواء ! فراغ ، نجوم باردة كالموت ، قبور ساكنة الا من نباح الكلاب . فضاء رحب ، مرعب ، أسقط فجأة على كوكب ، فيه دفء . دفء صبوت اليه ، سعيت نحوه مدلهة صاغرة . لكن ـ آه ـ هذا البرد ، الصقيع ، الجليد ، الثلج ، ما يلبث ان يصيب الكوكب ، يبتعد ، بادىء ذي بدء ، عن شمسه .. ثم ينحرف عنها . ينجذب الى نجم كبير ، بارد ، يغلفه الجليد ، ويصب فيه الليل الموحش وجوده بالكامل . . انتزع نفسي من أحضان الثلج

وأولي هاربه • أهوي ! أهوي ! ضياع • ضياع ! انت ! هيه ! ها أنت تشرق •• تبزغ أمامي •• في لحظة وصولي الى شفير اليأس المنتحر • أنت كوكب مأهول ، فيه الصخور ، وفيه الجبال ، فيه الوديان ، والمياه ، فيه الجليد ، وفيه خط الاستواء • من أين لنا الحياة لو لا خط الاستواء ؟ نتفيه، وفيه صار القطبان، وفيه سيّرت الصحارى ، وفرشت الغابات ، واستقرت الامطار • فيه أنا وأنت ! كيف أقول لك كل هذا ؟ ستسخر! ستسخر! أعرف ذلـك !

– أنت •• أنت خط الاستواء •

– ساعدك الله على الحياة فيه ، فخط الاستواء سيشوي بدنك الابيض المرن الناعم • ستذيبك حرارته !

– أنت خط استواء من نوع آخر • أنت الملجأ الاخير •

– لكنني لن أمد لك يد المساعدة على هواك •

– ساعديني أرجوك !

كومض السحر اختفت المائدة •• اختفى كل شيء عن ظهرها • انطفأت الشموع ، وفقدت الاضواء نورها• كانت العتمة تلفعهما بقماط بارد ، واحتضنهما لون الحزن ، فاجأها •

– ماذا تعرفين عني ؟

استوت واقفه • كانت (فينوس) الصغيرة في المعبد شجرة ابنوس طرزت الشموع ما تحتله من فراغ :

– أنا لا أعرفك !؟

– ماذا تعرفين عني ؟

– كنت مقاتلا •

– ومؤيد كان مقاتلا !

– ستكون مقاتلا •

– ومؤيد ربما سيكون مقاتلا من جديد •

– مؤيد صار دجاجة •

– وأنا •• أنا ذبابة !

– أنت !؟

يا فارسا على جراحه حمل رمحه ومضى ، وحيدا ، تتآكل معالم الاخضرار من حوله ، وتنشق الارض عن مسامير وجراح مفغورة الافواه وصدور مزقت عنها ثيابها، وكانت السياط قد نتشت ، كالذئاب المسعورة ، من الجلد ، والتفت حول العظام ، وانثال جبل صخري أمامه ، انهد حول الزمن وهو يسير • ناء بحمل ستة أجساد ثقيله • وناد بحمل رمح مغروس في منطقة النزف ، تحت الانسجة ، والنخاع ثابت ، والاعصاب مقطعه ، رغم العري والصقيع ، ولفح النار ، ونزف الدم • أنت ؟ كيف أقول لك انني أعرفك أكثر من معرفتي لنفسي ؟ كيف أعبر لك عن كل هذا ولساني تشله نظرة خاطفة على درب الآلام المغروسة بالموت وبالجثث وبأكاليل الشوك ؟ كيف أقول لك ان صدرك الذي صار دريئة للسهام المسمومة يشتاق الى رأسي ، والى صدري ، والى حناني وروحي ؟ كيف أقول لك انك التقاء أبعاد الارض كلها ، وخطوط الطول والعرض كلها ، وانك لم تنز من عينيك دمعة ، ولم تنطلق من فمك آهة ، ولم تجترع سوى آلام الملايين من المفجوعين عبر خمسين أو مائة من السنوات العجاف ، انت •• انت اختصار المسافات الى مركز كوني العربي ، انت اختزال المسافات الى كينونتي ، ومصيري وحتفي !

– هـا !

– أنـا !

– أنـا !

– أنـت ؟

– أنـت ؟

– أنت ؟ أنت أعرفك جيدا • يقف أيوب أمامك خاشعا • وتحسدك على صبرك سعن الصحراء ، وتتوق اليك ذرات الكرمل ، وتكتوي في الصباحات الوردية وأنت ترحل بجسدك ، وبصوتك ، وبأفواهك وأحلامك ، مع الشمس نحو أمك التي خرجت من رحمها ولم تخرج • وأنا رفيقة صباك ، ومعذبتك ، التي تحرص أن يعلق رأسها الى جانب جيدك لحظة صلبك بعد عبورك درب الالام !

– لم أكن أعرف انك شاعرة !

– لعنك الله ؟ ذكرتني بأبي الطيب ؟

قهقه أبو الطيب في الكهف قبل ان يغادروه ، وقبل ان تصرخ حجارته تطلبهم ؟ قهقه ثم بهق وبكى بحرقة وبألم • شهق بتواصيل حتى انتحبت معه هي وشجرة الصنوبر ، وصخور الجبل ، وارتدت الرمال العطشى لمياه النهر القريب البعيد في الاغوار ، من عينيه ومن عينيهـا •

– أبو الطيـب !

– يا عيون أبي الطيب !

– أتظن انك ستعود يوما الى هذا المكان ؟

– هذا غاري يا سلوى ، تعبدت فيه زمنا ، قصيرا كان ام طويلا هذا لا يهم ، المهم انه غاري ، ومن غاري أخرج مرغما كما خرج صاحب الغار من مكة ، مرة ، مرغما • ثقي انني سأنشر الرسالة •• سأنشر الرسالة كما نشرها صاحب الرسالة الاول •• في السر والجهر • سوف آكل الحجارة ان انهالت فوق رأسي ، وأمضغ الاشواك ان حاولوا تكبيلي بهـا •

غمر مطر مدرار غابتين نديتين :

– آه يا أبا الطيب ! كم أتمنى أن امتلك ثقتك الغالية هذه !

قهقه أبي الطيب خرجت ، هذه المرة ، من ضمة الحزن • قهقه حتى خيل اليها ان حجارة وصخور الكهف ستنهار فوقهم جميعا • كانت القهقهة قصفا متواترا ،

متوترا ، سلسله موصوله من فوهه جرح لم يندمل

ـ سلوى ! حمني من أين نبعت لفتي هذه ؟

ركضت في اتجاه الفتحة المضادة بنور الشمس الدامية :

ـ من أين ؟

ـ من وجودك معنا في هذا الكهف · فكيف تتمنين أن تكون لك الثقة ذاتها · أنت عاجزة عن اكتشاف قوتك حتى الان · ستعرفينها ذات يوم · وسوف تضحكين ·· تضحكين حتى تقلبي على قفاك !

تساءلت من وسط لحظة التقاء النور الاحمر بوهج الفوسفور الاخضر المشع من عظامها في منتصف المدخل :

ـ الى أين ستذهب يا أبا الطيب ؟

مسح أبو الطيب حبيبات عرق تجمدت على جبينه المتسع ، ثم قرب قوسي حاجبيه · التمعت فوهة «الكلاشن» وهو يرفع عنه اتكاءة على نتوءات الصخر في الكهف :

ـ للروح كل الفضاء ، وللجسد كل الارض · واذا كان التقاء الروح بالجسد لن يتم الا في « خربة التين » فستكون الكرة الارضيه أصغر من مساحة هذا الكهف ·

ـ أبا الطيب !

ـ سلوى ! أعرف ان ظروفك ستحول بينك وبين هذا السلاح ، لكن هذا لن يطول ·· لامد ·· أمد محدود !

ـ قد يطول الامد يا أبا الطيب ؟

ـ وقد يقصر · في أعمارنا قد يطول ، في أعمار الاخرين ، الاتين ، سيكون قصيرا ·· قصيرا جدا يا سلوى ·

ـ والممرات ؟

ـ أوه ! ملتوية ، حلزونية ، متداخلة ، «زقزاقية» كما يقول الافرنج ، مملوءة بالمنعطفات الخطرة ، والمنحدرات القاتلة ، وفي كل خطوة قد يلطأ لنا موت ·· لكن ·· اسمعي ! كيف تقتلين جسدا خلا من روحه ؟

ـ أفهمك يا أبا الطيب ، أفهمك !

ارتفع صوتها كأنه قادم من عوالم الحضور الواعي لها وله ، وهي ترفع كأس البيرة ، وتقربه من مس شفتيها ، ارتفع حاملا اسم أبي الطيب يلقى به على المائدة ، مشكلا جزءا من شمس ظهرت بغتة على ظهر المائدة ·· أنارت وجهه الاسمر ، وأضاءت عينيها ، فتبدد السحاب وكفت السماء عن المطر في غير أوان · هتف فيها كمن عثر على ما كان يبحث عنه طويلا :

ـ وماذا عن أبي الطيب ؟ ألم تحبيه ؟

بلل لسانها شفتها السفلى · كانت مملحة ، ورطبة ببقايا البيرة :

ـ أحببته حتى الموت · كان لي ولكن النساء · أبو الطيب أخي الاخر ، وقلبي الاخر ، ودربي الاخر · لكنه مملوك لشخص آخر ·· أكبر مني ومنه ومنك · أبو الطيب تزوج «خربة التين» و «الكرمل» و «يافا» و « بيسان » لابي الطيب ألف زوجة ، ولا زوجة· لهذا فلقد غادر المكان يوما ولم يعد · تلقفته زوجاته ·· تلقفته بلهف ، وشوق ودموع ·· شوق أقوى من كل انتظار يا حبيبي الوحيد الباقي !

تنهدت ثم زفرت · كان يعلم أن عينيها ارتحلتا بعيدا ، مع أجساد شفافة خلف الاسوار والنهر :

ـ ما أسعده ! أتحسده ؟

تفكر طويلا قبل أن يجيبها · أحست انه رسم أمامه صورة لابي الطيب وصورة أبي يافا ، ولم تغادر مخيلته صورة مؤيد ·· وضع الى جانب صورهم صورة ، ما ، له ! هو ! هو الذي لم تصفه سلوى ، ولم تشعر لحظة واحدة ، انه جسد فارع ، وعظم يابس خشن ، وان الشيب المخاتل ، الخبيث ، قد أخذ يتسلل، خلسة ، الى فروة رأسه ، مسفرا عن نواياه التوسعية · أحدقت اليه ، ان الصلع هو الاخر قد أخذ يهاجم جبهته ، محاولا مد رقعته · كانت تراه للمرة الاولى · كان شاحبا ، وكان حيويا ، ضعيف البنية حتى تكاد تعد نبض عروقه من خلال شرايين رقبته · وكان أمامها قويا ، حتى ليهول عليها ان تكتشف ، أو تشك ، أو تغزوها بذرة من وسوسة ، بأنه عاجز عن أن يساعد نفسه ، أو حتى يساعدها ، يرتدي سترة حديثة ربيعية ، وسروالا أملح اللون ، وربطة عنق حمراء ، يوشحها لون العهن ، على قميص أملح أيضا ، عيناه ، العينان الضيقتان السوداوان ، كانتا دائمتي اللمعان ، وهذا البريق الكامن في الداخل لا تكسره ، قط ، رنة الاسى المرسومة أبدا في البؤبؤين · وعجبت كيف انها لم تتبنه طوال الايام التسعة عشر الماضية ، قبل اليوم ، الى هذا الانف المستقيم الكبير ، وهذا الزوغان الذي يعود نظراته حين يفكر · وارست في يقينها ان حبيبها الجالس الى جانبها في المطعم ، الضعيف الانارة ، والذي منحته

الاوصاف الداخلية · غير مرسوم ، بتقاطيعه وبتفاصيل وجهه وجسده ، وهيئته العامة في مخيلتها . وانها لو افترقت عنه أمس ، أمس فقط ، لما تعرفت اليه بعد اسبوع واحد من الفراق ، قبل أن يتحدث ، تماما كما يتحدث اليها ·

ـ أبو الطيب ؟ أنا لا أحسده ، بل أحسد عليه زوجاته !

تملته ، وطبعت صورة وجهه ، ثم وقفت عند رأسه :

ـ الشيب يغزو رأسك !

ضحك بسرور :

ـ الان فقط انت معي ، قلبا وقالبا · يلعن عقلك! ألم يخطر لك مرة واحدة ، ان تنظري الي كجسد وكعقل في آن واحد ؟

أحست انه ضبطها بالجرم المشهود ، أزاحت عنه عينيها ، وتشاغلت بالشرب ، ثم تساءلت محـاولة تغيير مجرى الحديث :

ـ ألست تتمنى أن تكون مثله ؟

ـ لا !

أذهلتها اجابته الفورية ، خشيت أن يكون قد هيأ نفسه لهـا .

ـ لمـــاذا ؟

ـ أنا لا أعرف أبا الطيب الا من خلالك !

ـ ألست تثق بـــي ؟

ـ كل الثقة ، ولكن في مسألة كهذه لا يمكن للمرء أن يكون موضوعيا .

ـ دائما تغلق في وجهي الابواب والمنافذ .

ـ جربي ان تجدي المخرج المناسب ، انت لســت في مأزق حرج أو خطر لا سمح الله ؟

ـ بـلا مســـاعدة ؟

ـ بـلا مســـاعدة .

ـ ساعدني أرجوك !

كانا قاطرة بخارية ، سوداء ، لاهثة ، مشلولـة ، يوشك وقودها أن يستهلك .

لحظة واحدة فقط ، ومضة مرعبة ، أقرب الى رفسة الحياة ، لا الطلق الاخير قبل الموت ، اجتاحت بدنـــه كله ، وهلة تفجر حقيقية . تمنى معها لو انها ـ سلوى ـ تفتح عينيها ، لو ان الضياء يغمر المكان . ضج تساؤل في مسامة ما ، من مسامات جسده :

ـ أين ذهبت الشمس التي جمعتماها أثناء توجهكما في العربة الى هذا المكان ـ الى بيت صديقك ؟

ـ أضيء النور ! أرجوك ! انتهى كل شيء . اشعر بالقرف ! أشعر بالقرف وبالمهانــة !

فتح عينيه على سعتهما ، فقطع الحبال المقيـــدة للجفون . انسل من مكانه . كانت ذراعاها تحـــاولان اللحاق به . لكن على صورة اخرى ، وبهدف آخـــر . دفعتاه بعيدا عنها . أحس بأصابعها تتشبث به هربـــا من موت يلاحقها ، طلبا لحياة .. أي حياة ! ثم تصرخ بصوت أضاء الغرفة ، قبل ان تمتد يده الى زر المصباح :

ـ كلكم هكذا ! كلكم هكذا !

ـ ارتد ثيابك . سنغادر المكان !

ـ كلكم هكذا .. كلكم ؟!

كان صوتها نحيبا موجعا .. يتردد فيقطع شرايينه، وأعصابه ، ويذيب قدرته على التماسك ، والاحتمـــال . كان صوتها نواحا قادما من كل مكان ، لا مكان محدد . وخيل اليه ان الصوت ، ذاته ، قادم من أعماقه ، أو من تاريخ حياته ، أو هو ، ربما ، ظل مكتوما منذ لحظـــة ولادته ، ولم ينطلق الا الان . ردة الفعل :

ـ وانت تعانين من لعنة ، من لعنة ! سأضيء النور.

ـ لا . لا . لحظة من فضلك .

رأسه راية منكسة . يداه ترتعشان . لـم تقـــو رجلاه على حمله . ألقى بجسده الفاره على المقعد المجاور . يعرف ، رغم الظلام المحلولك ، ان ثمة مقعدا يقع في هذا المكان . أحدث سقوط جسده على المقعد صوتا هو أقرب الى الانين الحي منه الى صرير الخشب والمسامير . أحس بها تتآكل من الداخل : دفن وجهه بين راحتيه . فرك ساقيه ، دعك حاجبيه . حاول أن يكون واعيا ، وتساءل في خضم مضطرب «هل أنا ثمل ؟» .

ما ان أضاءت المصباح ، حتى صر جفونه ، وأطبـق عينيه ، وتناهى اليه صوت نقر منتظم على البـــاب . قالت تخاطبه ، وهي تجلس ، واضعة ساقا فوق ساق :

ـ افتح الباب يا سيدي ، افتح !

ـ افتحي أنت !

ـ لا تخف ، سأبتسم ، سأعـرف كيف أمثـل صرت أتقن تمثيل الادوار . سأضحك ، و ..

ـ هــه !

بتثاقل محض كسول نهض من مكانه . تحاشى أن يلاقي عينيها . فتح الباب . كان الصديق يقف بالباب في هدوء :

ـ آسف ، الاهل قادمون !

ـ شكرا لك . نحن سنخرج حالا . لقد حللنـــا المشـــكلة !

ـ عظـــيم !

ثم دخل ، رسمت ابتسامة ، حاولت أن تبـــدو صميمية وعريضة . أخرجت من حقيبتها الصغيرة البيضاء علبة الدخان . عرضت عليه لفافة ، شكرها . شعرت انه يستعجل عليهما مغادرة المنزل . تأملت حبيبها . كـــان أشعث الشعر ، يجلس كهرة هادئة ، منكمشة ، متكورة على نفسها ، ترغب أن تقتنص لحظة صمت ، تغمـــض عينيها وتذهب في اغفاءة مريحة ، على المقعد المريـــح . قالت للصـــديق :

ـ شكرا للمجازفة !

ـ العفـــو !

كلمات ليست أخـيرة :

● أشعر بقرف .

ـــ سلوى ! لا تتحدثي عن الموضوع . أرجوك !

● كنت سلعة ممنوعة ، بضاعة تباع في الســـوق السوداء . لقد حاولتهم تهريبي كالافيون .

ـــ أرجوك لا تفسري الموضوع على هذا النحو .

● لقد فشلت . لقد فشلنا . أنا حزينة .. حزينـــة حتى الموت .. لماذا تصمت هكذا ؟ قل كلمـــة . قل أي شيء . قل أنت متحد فاشل . قل أنـــت



لا تملك مقومات ما تزعمه · يا آلهي ! يا آلهي كم هو شاسع ذلك البون بين ما تقول وما تفعل !

— سلوى ، نحن اسرى ، أحيانا ، لظروف موضوعية، خاصة · هي شاذة ، شاذة بكل تأكيد ، ولكنها واقع قائم !

● وتتحدى ؟ هنا ! تتحدى ؟ انظر ! راقب ما سوف افعله الان · تأمل جيدا · سأدع السماء والنجوم، والقمر ، والليل ، وشوارع المدينة ، شهودة على جسدي الظامىء · آه ! لقد أحسست بأن نهدي قد تناميا للمرة الاولى في حياتي · وها أنذا كسيحة ·· كسيحة ·· مثل دجاجة أصابها المرض القاتل هل راقبت يوما احتضار دجاجة أصابها وباء «الكرسوح» !؟ أنا الان مثلها تماما !

— سلوى ! نحن الان في حالة غير طبيعية · نحن نعاني من احباط لسنا مسؤولين عنه ، لذلك لا نستطيع أن نصدر حكما صائبا ·

● الحكم جاهز يا حبي المهزوم · لقد هزمنا · هزمنا · اعترف · اعترف بالهزيمة ، على الاقل دعني أتذكر انك تملك الشجاعة للاعتراف بالهزيمة !

— أنت لست واقعية · أنت قاسية على نفسك وعلي أنا ·

● وعلى مؤيد ، وعلى أبي الطيب ، وعلى أبي يافا أيضا ، أليس كذلك ·

— لا ، ليس هكذا · أرجوك · لا تعذبي نفسك وتعذبيني مجانا ·· ما هذا ؟ أرجوك ! اغلقي قميصك ·

● خائف ! خائف ان تنهش عيون اخرى فضولية ما كان لك قبل لحظات فقط · قلها ولا تخف ·

— ليس الامر هكذا · ليس الامر هكذا يا سلوى ·

● تصبح على خير !

— سأحضر غدا قبل مغادرتك الى المطار بساعة .
● ان شئت .
— تصبحين على خير !
● . . . . .

● ★ ●

● لم أنم لحظة واحدة ، وأنت ؟
— نمت ! نمت قرنا كاملا من الزمن . اسمعي !
— صباح الخير ، سلوى .

● اسمع أنت . انظر في عيني ! كيف تراهما ؟
— عجيب . ان لم يخني حدسي ، انهما مشرقتان .
● هذه هي الحقيقة . لقد فكرت طويلا بعد ان تركتني قبل ان اوي الى فراشي . فكرت طويلا بتجربتنا.
— هذا ما أردت ان أقوله لك .
● لم تكن سيئة كما تصورنا .
— انت عظيمة يا سلوى .
● لقد قسونا على أنفسنا . أردت أن أبلط البحار . كان أبو الطيب على حق حين قال انه لا يستطيع القفز فوق ألف عام .
— ليس هذا هو المهم يا سلوى ، المهم ان نمنح نفسينا فرصة أخرى . المهم الا نكون قاسيين !
● متى ؟ يا حسرة !
— سلوى !
● حبيبي ، اسمع .
— هل تعنيها ؟
● وهل املك غير ان أكون صادقة مع نفسي ؟ اسمع ما هي امنيتك لي ؟
— امنيتي ان تمنحيني فرصة اخرى .
● امنيتك لي !
— هذه امنية لنا ، لكلينا .
● ولكن ، متى ، وأين ؟
— متى ؟ لا أدري . أين ؟ لا أدري ! أشعر أننا سنلتقي . سنلتقي ربما في هذا الفندق . كما التقينا صدفة قبل عشرين يوما ، وربما في فندق آخر ، في عاصمة اخرى .

● لا ، أنا أكره الفنادق .
— اذن ؟ ماذا ترين ؟
● أظن ، أظن اننا سنلتقي في مكان افضل ، وفي ظروف أفضل .
— سلوى .
● روحي !
— هل تظنين اننا قد نلتقي عند النهر ؟
● لم لا ، ما الذي يمنع أن نلتقي عند النهر ؟ وانت، ألست تعلم انني عاشقة لمياه العرب ؟
— عند أية ضفة ؟
● سيان ، سيان .
— هل أنت جاهزة ؟
● أجل . أعددت الحقيبة .
— وستسافرين ؟
● طبعـا .
— أوصلك الى المطار ؟
● لا ، لا أحب لحظات الوداع في المطارات ، ولا حتى لحظات اللقاء فيها .
— أنت لا تحبين المطارات ، ولا تحبين الفنادق ، مع انك دائمة السفر .
● هذا هو السبب . هذا هو السبب الحقيقي .
— أودعك الان اذن ؟
● الان .. خذ يدي .. برفق .. خذ معها نفسي ومشاعري .
— سلوى ! كم أتمنى أن ...
● لا . أرجوك الان استدر . سر ببطء . لا تلتفت الى الوراء . قبل ذلك ابتسم . أريد آخر صورة لك في ذهني وانت ترسم ابتسامة عذبة ، صف البسمة . لتكن حقيقية . آه . آه أيها الفلسطيني . انك تبسم من كبد الالم ذاته . الى اللقاء .
— هل نلتقي في الاغـوار ؟
● ربما ، ربما .. الى اللقـاء .
— الى اللقـاء .
● اياك ان تلتفت .. الى .. الخلف .. مع .. السلامة .. مع .. ال ... ! آه !

بغداد ـ حزيران ١٩٧٩

عناصر القصيدة

■ البروفسور دونالد هوز

ترجمة : سلمان حسن ابراهيم
الجامعة المستنصرية

[ان «البروفسور دونالد هوز» يعمل حاليا محاضرا في كلية «البوليتكنيك» وسط لندن . وقد ساهم في «الموسوعة البريطانية» : بالكتابة عن «فاكري» وساهم في نشر رواية «فيليت» ،لشارلوت برونتي ، وعززها بالشروح والملاحظات .

والمقال المترجم هو مقدمة لكتابه : «قصائد مقارنة» الذي استهدف افادة طلبة الادب ..

وتبدو هذه المقدمة المترجمة مفيدة لا لطلبة الادب وحدهم ، بل لكل المهتمين بالشعر والترجمة] .

«المترجم»

عندما تحلل قصيدة ما لابد أن تدرس موضوعها وطريقة تناول الشاعر لذلك الموضوع ، وكذلك الشكل والاسلوب اللذين كتبت بهما القصيدة ، فالموضوع وطريقة تناوله يؤثران في اختيار الشكل والاسلوب . فمثلا ، اذا كتب الشاعر عن موضوع عنيف فانه يستعمل كلمات عنيفة في معناها وصوتها ويتبع ايقاعا مشددا كما فعل جيرارد مانلي هوبكنز في «غرق الباخرة دويتشلاند» . ويستطيع الشاعر أن يوصل الهدوء باستخدام ايقاع ثابت وكلمات ذات مقاطع طويلة كما فعل كل من صاموئيل دانيال ووليم وردزورث في قصائدهما عن النوم . لذا فان موضوع القصيدة غالبا مايملي على الشاعر الطريقة التي يكتب بها . ويمكن النظر الى هذه المقولة من زاوية اخرى : ان الطريقة التي يكتب بها الشاعر يمكن ان تؤكد الموضوع . وفي القصيدة الجيدة يندمج الموضوع والطريقة والموقف في كل موحد لا يتجزأ . ولكن من أجل أن تحلل القصيدة لابد ان تفصل اجزاءها المكونة لها وتنظر في كل جزء منها بامعان ثم تتعرف على كيفية تطويع كل منها للآخر ، وهل تم ذلك بشكل منسجم أم مشوش . ان مثل هذا التناول للاجزاء لا يؤثر على القصيدة الجيدة كما يزعم البعض ، بل على العكس فانه يزود الدارس بمعرفة تفصيلية ويساعده على تقويم عمل الشاعر على نحو أفضل .

واذا حاولت مقارنة قصيدتين أو ثلاث تدور حول موضوع واحد كان فهم القصائد أعمق وتقويمها أدق . ان المقارنة الدقيقة تثير في الذهن أسئلة عديدة تتطلب البحث عن أجوبة لها . فمثلا ، هل مرح الشاعر ـ أ ـ مفضل على رصانة الشاعر ـ ب ـ ؟ هل اختيار الشاعر (ح) لهذا الايقاع أكثر ملاءمة من اختيار الشاعر (د) ؟ أية قصيدة ترسخ في الذاكرة أكثر ؟ وما أسباب ذلك ؟ .. وهكذا . ان دراسة القصائد كمجموعات دراسة مفيدة لكنها تحتاج الى قدر كبير من الدقة والمنهجية وعدم اللجوء الى استخدام الصفات الغامضة مثل « رائعة » و « عظيمة » دون ان تكون هناك أدلة تؤيد ذلك . وسنعرض هنا بعض الحقائق عن الشكل والاسلوب الشعريين بحيث يكون من السهل جمع مثل هذه الادلة الضرورية في التقويم ، اذ سنقدم وصفا لكل من الاوزان والاشكال الشعرية والمفردات والاساليب المجازية والنواحي الاخرى المعروفة في الشعر الانجليزي . أما الموضوع وطريقة تناول الشاعر له فلا يمكن وصفهما بمعزل عن القصيدة ، لانهما كما أشرنا مرتبطان ارتباطا وثيقا بالشكل في القصائد الجيدة كافة .

الوزن :

ان الوزن في الشعر الانجليزي يتبع نظام المقاطع المشددة والمخففة . أما عدد المقاطع وطولها فليسا بذي أهمية كبيرة ، لان المهم بهذا الصدد هو نموذج المقاطع المشددة . وبعبارة أخرى ، ان الوزن في الشعر الانجليزي هو نبري (أو نطقي) مثل الايقاع في المقطوعة الموسيقية حيث يمكنك ان تعد الضربات وليس النغمات . عليك اذن أن تصغي الى الشعر الانجليزي بالاذن الطبيعية أو الاذن العقلية كي تكتشف الوزن . لانك قد تخطىء اذا حاولت عد المقاطع في البيت الشعري أو حكمت بالعين على طوله . ولكن عندما تصغي تسمع المقاطع المشددة (/) والمقاطع المخففة (٧) ، كما تلاحظ أيضا ان المقاطع تتكون من مجموعتين أو ثلاث :

All day / within / the drea / ry house, /
The doors / upon / their hen / ges creaked /
Tennyson (Mariana)

I am mo / narch of all / I survey /
My right / there is none / to dispute /
Cowper (Alexander Selkirk)

ان كل مجموعة من مقطعين أو ثلاثة مقاطع هي التفعيلة التي تحدد البحر الشعري . وهنا يمكن العودة الى المقارنة مع الموسيقى ، اذ ان تقسيمات البيت الشعري تشبه الاقدار (جمع قدر) في المقطوعة الموسيقية . علما بأن أكثر البحور استعمالا هو الايامبوس (iambus) الذي يتكون من مقطع مخفف يليه مقطع مشدد كما في البيتين السابقين المقتبسين من قصيدة تنيسون (ماريانا) .

ويكتب قسم من الشعر الانجليزي على بحر تروكي (Trochee) المكون من مقطع مشدد يليه مقطع مخفف :

So he / journeyed / westward / westward /
Left the / fleetest / deer be / hind him /
Left the / ante / lope and / bison /
Longfellow (Hiawatha)

وعندما يكون المقطعان مشددين يسمى البحر سبوندي (spondee) . ومن النادر ان نعثر على شعر مكتوب بهذا البحر لان الشعراء لا يستخدمونه الا عندما يريدون التأكيد على بطء الحدث وثقله ، كما نرى في التفعيلتين الاوليتين من البيت الآتي :

So strode / he back / slow to / the wou / nded King /
Tennyson (Morte d'Arthur)

وأشهر البحور ذات التفعيلات المكونة من ثلاثة مقاطع هو الانابست (anapaest) . ويعتبر أحيانا معادلا لبحر الايامبوس الذي كثيرا ما يختلط به :

Behind / shut the po / stern, the lights / sank to rest /
And in / to the mid / night we gal / loped abreast /

Browning (How They Brought the Good News from Ghent to Aix)

ان الابيات المقتبسة من قصيدة كوبر (الكساندر سيلكرك) هي أيضا من بحر الانابست • اما التفعيلات الاخرى ذات المقاطع الثلاثة فهي اما من بحر داكتل (dactyl) أو بحر امفبراك (amphibrac) لكنها نادرة جدا •

ويمكن تلخيص البحور الرئيسية في الشعر الانجليزي بما يأتي :

١ ـ ايامبوس : مقطعان ، الاول مخفف والثاني مشدد •

٢ ـ تروكي : مقطعان ، الاول مشدد والثاني مخفف •

٣ ـ سبوندي : مقطعان مشددان •

٤ ـ انابست : ثلاثة مقاطع ، الاول والثاني مخففان والثالث مشدد •

٥ ـ داكتل : ثلاثة مقاطع ، الاول مشدد والثاني والثالث مخففان •

٦ ـ امفبراك : ثلاثة مقاطع ، الاول والثالث مخففان والثاني مشدد •

ويسمى البيت الشعري بعدد التفعيلات التي يحتويها ، فهناك الاحادي المكون من تفعيلة واحدة ، والثنائي المكون من تفعيلتين ، والثلاثي ـ ثلاث تفعيلات ، والرباعي ـ أربع تفعيلات ، والخماسي ـ خمس تفعيلات ، والسداسي ـ ست تفعيلات • اما الابيات التي تزيد تفعيلاتها عن ست فهي نادرة • وأكثر هذه الانواع شيوعا والذي يمكن ان تجده في أي ديوان للشعر الانجليزي هو الايامبوس الخماسي الذي غالبا ما يستخدم في الشعر المرسل Blank verse والسوناته Sonnet والمزدوج (المثنوي) Coplet •

« اما الوقفة التي غالبا ما توجد في منتصف بيت من الابيات فتسمى سيزورا Caesura • وتبرز هذه الوقفة بشكل خاص في الشعر المزدوج القافية (المثنوي) الذي تجد أمثلته بكثرة في أشعار درايدن وجونسون وبوب •

قد يبدو ان هذه المقاييس دقيقة وانه يمكن تقطيع الشعر الانجليزي على ضوئها بالدقة التي يقطع فيها الشعر الكلاسيكي اليوناني أو الروماني ، بينما الامر خلاف ذلك • ان للشعر الانجليزي مرونة لا تمكننا غالبا من تطبيق هذه المقاييس على كثير من الابيات • وبالرغم من وجود من يعترض على هذه الطريقة في تقسيم وتقطيع الابيات الشعرية الى تفعيلات ذات نماذج معينة ، فانها مقنعة ولها جمهور واسع

ولابد من الاشارة الى ان بعض الابيات لا يمكن تقطيعها بطريقة محددة ، اذ قد يختلف القراء حول المقاطع التي يجب ان تشدد • واذا عدنا الى البيت المقتبس من قصيدة تنيسون (موت الملك آرثر) نجد انه من الممكن ان يقطع بطرق مختلفة ، ومع ذلك ، وبالرغم من ان بعض الابيات يمكن ان تقطع بطرق مختلفة من قبل قراء مختلفين ، فان وزن القصيدة ككل يبقى واضحا • ان قراءة عدة أبيات من قصيدة (موت الملك آرثر) تكشف انها كتبت على بحر الايامبوس الخماسي • وبعبارة أخرى ، ان التفعيلات المنتظمة في القصيدة تتجاوز بعددها التفعيلات غير المنتظمة •

أما عند مقارنة القصائد مع بعضها فلا نحتاج الى تقطيع مفصل لان القراءة المتأنية تجعل الوزن واضحا • وقد لا تكون للوزن أهمية خاصة ، الا ان الشاعر يختار أحيانا وزنا معينا عن قصد لتأكيد الموضوع الذي يتناوله أو وجهة نظره • ان وزن الايامبوس أو الانابست يدعى ايقاعا صاعدا لان التشديد يقع على المقاطع الاخيرة من التفعيلات • ويمكن بواسطته تحقيق معاني الارتفاع والسمو والصخب • أما النوع الآخر الذي تنتهي تفعيلاته بمقاطع غير مشددة فهو ما يدعى بالايقاع النازل ، وهو يوحي بالحزن والهدوء والوهن • ان الايقاع الصاعد في أبيات درايدن حول دوق بكنغهام ساعد الشاعر في اعطاء سمة الحسم والقطع لوصفه اللاذع • اما الايقاع النازل الذي استخدمه برجز فقد أعطى احساسا بنزول الجليد •

ويجدر القول هنا ان استخدام وزن معين لا يعني بالضرورة استحضار حالة معينة بحد ذاتها او تأكيد عمل معين • فاستخدام ويتمان للايقاع النازل في قصيدة (حراسة بارنجات) يتضمن اغراضا تختلف عن اغراض روبرت برجز ، فالوزن قد يكون ذا دلالة معينة وقد لا يكون • والقصيدة فوق كل شيء هي احاسيس اكثر منها أوزان •

ومما له أهمية كبيرة طريقة الشاعر في تغيير نمط الوزن لاستحداث تأثير معين • ويتحقق هذا اما بتغيير التفعيلة (وضع تفعيلة تروكي في بيت من الايامبوس) ، أو بالتنقيط (وضع فواصل تقلل من سرعة البيت) ، أو بالتدوير (جعل بيت من القصيدة متصل بالبيت الذي يليه) ، أو بتغيير طول البيت (اضافة تفعيله ••) • ان الشاعر يلجأ الى مثل هذه التغييرات لتفادي الرتابة ، الا ان بعض التغييرات في نمط الوزن لها أغراض أكثر أهمية من ذلك • ان تومبسون يغير الوزن في الشعر المرسل باستمرار في وصفه للعاصفة الثلجية ليكشف عن تغير سرعة سقوط الثلج • كما يغير بايرون الوزن بشكل مثير في وصفه مدينة لندن بحيث يبدو وكأنه يتحدث الينا ويسلينا ويلفت نظرنا الى الصفات والصور التي

يستخدمها • وهنا نلاحظ كيف تؤكد التشديدات غير المتوقعة صفات مثل « قذر » أو « مترب » في البيت الثاني من القصيدة وكيف ان التدوير يؤكد التشبيه الضمني «غابة الصواري» (the foresty / Of masts ...) وفي سوناتة شكسبير رقم (٦٠) « كمثل الامواج Like as the waves » نرى الابيات الخمسة الاولى وزن الايامبوس الخماسي المنتظم ثم يبدأ البيت السادس بالتروكي لابراز الفعل « يزحف Crawls » •

ويمكن أن يقال الكثير عن استعمال مثل هذه التغييرات ، الا ان المجال هنا لا يسمح بمزيد من التوسع في هذا الموضوع • **ان الوزن مهم ولكنه واحد من مجموعة عوامل اخرى لابد ان تؤخذ في الاعتبار عند دراسة الشعر ومقارنته • لابد ان نعين الوزن المستخدم في القصيدة قبل ان نحكم على مدى اهميته ، فاذا وجدنا انه مهم علينا ان نعرف الاسباب • هذا بالاضافة الى معرفة كيفية استخدام الشاعر للوزن • وعلينا ان وجدنا تغيرات ذات دلالات معينة ان نصفها بدقة مع ايراد تعليل لكل منها** • أما التعرف بشكل تفصيلي على المصطلحات الفنية عند تقويم الشعر فأمر غير ضروري ، كما انه ليس ثمة حاجة الى اجراء تقطيع شعري مفصل للقصيدة •

رغم ان القافية لا تعطي أهمية كبيرة للقصيدة الا ان بعض الشعراء غالبا ما يستخدمونها وخاصة في الشعر الغنائي • ويقاس نظام القافية بالحروف ، كما يلي :

When the lamp is shatter'd, a
The light in the dust lied dead; b
When the cloud is scatter'd, a
The rainbow's glory is shed; b
When the lute is broken, c
Sweet tones are remembered not; d
When the lips have spoken, c
Loved accents are soon forgot d

Shelly (Lines)

ان نمط القافية في المقطوعة أعلاه هو أ ب أ ب حـ د حـ د • ولبعض الاشكال الشعرية أنماط ثابتة من القوافي مثل السوناته والمقطوعة السبنسرية وغيرها • وعلى أية حال فان الشاعر يحافظ على نمط منتظم للقافية مثلما يحافظ عادة على نمط ايقاعي منتظم • اما الشعر المرسل فانه غير مقفى ويمكن تسميته على وجه التحديد بالايامبوس الخماسي غير المقفى •

ان الدراسة المقارنة للشعر تتطلب أحيانا التعليق على القافية ، فيقال مثلا ان كلا من درايدن وبوب وجونسون يستخدم القافية لابراز أهمية مزدوجة لان القافية فيها تضفي دقة وتأكيدا على الكثير من الجمل في قصائدهم • وهناك أيضا المتعة التي تحدثها القافية في بعض قصائد الشعراء مثل بايرون في (دون جوان ورؤيا يوم القيامة) وبراونبغ في (دي جستيبوص) • انها تساعد على الاستمتاع بمهارة الشاعر والمشاركة في مرحه • الا ان الايقاع عموما أكثر أهمية من القافية • لذا فان لم يكن للقافية أهمية خاصة فلا حاجة لذكرها في الدراسة المقارنة •

بعض الاشكال الشعرية :

١ ـ الشعر المرسل : أيامبوس خماسي غير مقفى •

يستخدم هذا الشكل في الاعمال الطويلة الخاصة بالوصف أو السرد أو المسرح • واشهر الشعراء الذين كتبوا به هم شكسبير (في معظم مسرحياته) وملتون في (الفردوس المفقود) ووردزورث في (المقدمة) •

٢ ـ المزدوج (المثنوي) : ايامبوس خماسي يشترك كل بيتين فيه بقافية واحدة • ويسمى هذا الشكل أحيانا بالمزدوج البطولي لانه استخدم في القرن السابع عشر في المسرحيات البطولية من قبل درايدن وآخرين • وقد ساد استخدامه في أواخر القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر من قبل درايدن وبوب وجونسون • واستخدم الكثير منه في النقد وكذلك في السرد والوصف •

٣ ـ السوناتا : وتقع في نوعين رئيسين ـ

أ ـ البطراركية ـ اخذت من اسم الشاعر الايطالي بطرارك (١٣٠٤ـ١٣٧٤) الذي قلد الشعراء الانكليز طريقته في كتابة السوناتا في القرن السادس عشر • وهي تتكون من أربعة عشر بيتا من الايامبوس الخماسي • ولها نمط قافية ثابت مثل (أ ب ب أ أ ب ب أ) للثمانية أبيات الاولى التي تدعى « اوكتاف octave » ، وشكل آخر للابيات الستة الاخرى التي تدعى « سستت sestet » • ويقع موضوع السوناتا الرئيس في الابيات الثمانية الاولى ، ويعلق عليه أو يبسط أكثر في الابيات الستة الاخيرة • وقد استخدم هذا الشكل كل من ملتون ووردزورث وكيتس في أروع سوناتاتهم •

ب ـ الشكسبيريه ـ سميت باسم شكسبير لانه كتب أشهر سوناتاته بهذا الشكل • وهي تتكون أيضا من أربعة عشر بيتا من الايامبوس الخماسي • تنقسم الابيات الاثنتا عشر الاولى الى ثلاث مجموعات تتكون كل منها من أربعة أبيات • وهناك دائما مزدوجة أخيرة تتكون من بيتين بنفس القافية • ويكون نمط القافية (أ ب أ ب حـ د حـ د هـ و هـ و ز ز) • ويقع الموضوع بتفاصيله في الابيات الاثنتي عشر الاولى ثم تأتي الخلاصة في البيتين الاخيرين •

٤ ـ المقطوعة السبنسرية : سميت باسم ادموند سبنسر الذي استخدم هذا الشكل في قصيدته « الملكة

الحورية » The Faerie Queen . وهي تتألف من ثمانية أبيات ايامبوس خماسي وبيت ايامبوس سداسي . اما نمط قافيتها فهو أ ب أ ب ب ح ب ح ح . وللبيت الاخير نفس المهمة التي تؤديها المزدوجة الاخيرة في السوناتا الشكسبيرية ـ تأكيد ماسبق ـ . وهذا الشكل يستعمل في القصائد السردية الطويلة . ومن أشهر القصائد بهذا الشكل قصيدة بايرون « حجة الطفل هارولد » Childe Harold's Pilgrimage وقصيدة كيتس « حواء القديسة أجنس » The Eve of St. Agnes

٥ ـ اوتافا ريما : Ottava Rima

يتكون هذا الشكل كما يدل الاسم الايطالي من مقاطع ذات ثمانية أبيات من الايامبوس الخماسي . اما نمط القافية فهو أ ب أ ب أ ب ح ح . وقد استخدم بايرون هذه المقاطع في قصيدته « دون جوان » .

المفردات :

دارت مناقشات كثيرة منذ أيام سبنسر حول نوع اللغة التي يجب أن يستخدمها الشاعر . وكان معظم الكتاب آنذاك يعتقدون ان اللغة التي تستخدم في الشعر لابد ان تختلف عن اللغة المستخدمة في الحياة اليومية . وكان ملتون وتومسون وجراي ممن تبنوا هذه الفكرة ، لذا فقد استخدموا مفردات فخمة وعلمية . بينما كان وردزورث يعتقد ان الشعر ينبغي ان يكتب باللغة التي يتكلمها الناس ، لذا فانه كتب باسلوب أبسط من اسلوب ملتون وتومسون وجراي . وقد اهتم بعض شعراء القرن التاسع عشر مثل كيتس وسوينبرن باصوات الكلمات بينما استخدم شعراء الستينات من القرن الحالي كلمات عامية . هذه أمثلة قليلة على تغير لغة الشعر عبر السنين ، وعلينا ان نحكم على مزايا القصيدة دون أن نشغل انفسنا بنظرية اللغة الشعرية التي يتبعها الشاعر . الا انه لابد أن نسأل : هل الكلمات التي اختيرت هي أفضل الكلمات ؟ الجواب على هذا السؤال يتعلق بموضوع القصيدة وطريقة تناوله . فالسكون المهيب الذي يراه جراي عند حلول المساء في « مرثيته » يقدم بكلمات تلائم المهابة والجلال . أما كيتس المعروف بتقويمه الحسي للتجربة التي يمر بها فانه يحمل مقطوعته حول « الخريف » بكلمات وصفية ذات طاقات عالية . وعندما ينظر هاردي في المرآة يناجي نفسه مناجاة نابعة من القلب ، فيأتي تعبيره صادقا وفي كلمات بسيطة .

ان المفردات مرتبطة بالوزن والاساليب البلاغية والتأثيرات الصوتية . الا ان الشاعر قد يضطر الى استخدام مفردة ما لتلائم الايقاع أو القافية . وقد يؤثر الروي الابتدائي alliteration على اختيار الشاعر للمفردة ، كما نرى في قصيدة « فضة » Silver للشاعر دي لامير . وفي مثل هذه الحالات يكون الشاعر ناجحا عندما يستطيع ان يجعل كلماته ملائمة لنظام القصيدة الصوتي ، ومعبرة بدقة عن المعنى المطلوب وتبدو بنفس الوقت طبيعية في موقعها .

تلفت نظرنا أحيانا كلمة معينة في القصيدة أما لانها نفسها غير مألوفة أو لانها تبدو غير مألوفة في النص الذي وردت فيه . يجب ان نعرف اذن ما اذا كانت الكلمة مؤثرة وأسباب ذلك . ففي قصيدة « أشجار حور بنسي » Binsey Poplars . يستخدم هوبكنز الفعل ينتزع unselve ويقصد به أبعاد الذات الفردية عن شيء ما . وهذه الكلمة مؤثرة ولها ما يبررها . لانها تعبر بايجاز عن المعنى المطلوب ولانها ترسخ في الذاكرة ، خاصة حين نبذل جهدا للتعرف على معناها . واستخدم وردزورث في قصيدته « مندهش بالفرح » Surprised by Joy كلمة تقلب أو تغير vicissitude المتطورة ذات المقاطع الاربع التي تختلف عن الكلمات البسيطة المحيطة بها . وقد جاءت هذه الكلمة في موقعها لانها تجعلنا نقف عندها ونفكر بسرعة « التغييرات والفرص في هذه الحياة الزائلة » التي يحكمها الموت .

ان الكتابة عن مفردات أية قصيدة تتطلب الاجابة على الاسئلة التالية : هل الكلمات ملائمة للموضوع ولطريقة الشاعر في تناوله ؟ هل هناك كلمات معينة جديرة بالدراسة ؟ هل هناك علاقة فعالة بين الكلمات ونظام الوزن والصوت ؟ . فاذا وجدنا عددا كبيرا من الكلمات التي توضح النقاط التي نريد بحثها بصدد لغة الشاعر فيكفي أن نختار مثالين أو ثلاثة أمثلة ونناقشها بالتفصيل .

الاساليب المجازية :

ان أحد الاختلافات بين النثر والشعر هو ان الشعر يكتب بلغة مكثفة ، والوسيلة المفضلة للتعبير المكثف هي الاسلوب المجازي . اذ غالبا ما يستخدم الشعراء التشبيه والاستعارة والتشخيص وهي الاساليب المجازية الرئيسية التي تستثير اهتمام الناقد والتي ما هي الا مقارنات .

التشبيه : ويستعمل فيه حرفا التشبيه (مثل والكاف) وهو مقارنة صرفة نقول بواسطته ان هذا الشيء يشبه ذاك .

كان الاصدقاء متلازمين
رأيتهم حولي يتساقطون
كاوراق الشجر في الشتاء .

وكذلك ،

رغم اني غنيت في سلاسلي مثل البحر .

ويمكن أن نجد أمثلة واضحة أيضا في سوناتة روزيتي « سباق مع القمر » .

الاستعارة : نتحدث فيها عن شيء وكانه الشيء

الذي يمثله · ولكثرة استخدامها يمكن ايراد أمثلة عديدة منها ما يلي :

مقطوعته الشعرية الافضل his best piece of poetry

قفر الابراج a wilderness of steeples

بيانو في الغابة pianos in the woods

التشخيص : هو نوع من الاستعارة نمثل فيه الشيء بالانسان مثل :

Care-chamber sleep, son of the sable night
نوم الغرف المريحة ، ابن الليل القاتم
Brother to death, in silent darkness born
أخو الموت الذي يولد في الظلام الساكن ·

من السهل التعرف على هذه الاساليب المجازية لكن عملية التقويم لا تتطلب بالضرورة وضع قائمة بها الا اذا حددنا بدقة الفائدة التي يجنيها الشاعر من استخدامها · ان الشاعر يستخدم هذه الاساليب ليعطينا صورة حية عن الاشياء بأقل الكلمات · فالفكرة التجريدية أو الشيء الجماد يبدو أكثر واقعية اذا ما مثلناه بانسان· ان وردزورث يرى لندن في أيامه انسانا توقف قلبه القوي عن الخفقان · فالمدينة الصاخبة التي تنشر الصمت في جو الصباح صورت كحقيقة واقعة بواسطة ذلك التشخيص البسيط ، لاننا نستطيع ان نستوعب بسهولة فكرة القلب الخيالي من الحياة · ثم أليست صورة « الصباح المتربع على عرشه الفضي » الواردة في ترجمة تشابمان لهومر أكثر حيوية وواقعية من ترجمة بوب « الصباح المنبلج » ؟ ان التشبيه الثاني تعبير مألوف يبدو وكأننا قرأناه وسمعناه مئات المرات · اما الصورة الاولى فانها توحي بالفجر النادر البراق والمهيب الجدير بالعبادة · ان التشبيه والاستعارة والتشخيص توحي بمعان متعددة كهذه ، فبالاضافة الى انها تضفي على الشيء مسحة من الواقعية فانها تلقي عليه ضوءا جديدا · ان الاستعارة في قصيدة تومبسون « الى ندفة ثلج » هي في صورة ـ مطرقة الريح ـ · هنا نجد تعبيرا مكثفا يبين هاتين المهمتين وهما جعل الشيء أكثر واقعية والقاء ضوء جديد عليه · ولو نظرت الى الاستعارة في النص تجد أنها تجعل الآله أقرب ما يكون الى عالمنا الواقعي ، كما انها توحي بمعان عديدة · يمثل الشاعر الاله بعامل يستعمل مطرقة ، بشخص حقيقي وآلة حقيقية ، شيء ما يمكننا جميعا أن نراه · ان اطلاق كلمة « الخالق » على الله وصف مألوف وتجريدي ومستعمل بكثرة · ولو فكرنا بما تحمله كلمة مطرقة من تضمينات لرأينا أنها توحي بصوت الريح وقوتها ، وكذلك الطريقة التي بها تضرب وتشكل الجليد والاشياء الاخرى ·

ولنأخذ التشبيه كمثال آخر على الاساليب المجازية :

··· مثل هذه الكرة الملساء المبصرة
لكن الشوكة لا تصنع عينا أبدا ·
... like this sleek and seeing ball,
But a prick will make no eye at all.

يرينا الشاعر هنا الخراب الذي حل بالريف · ويمتلكنا الرعب لتصور أنفسنا نعمى بوخزة ابره · وهذا يتضمن اننا يجب ان نرتعب من عملية قطع الاشجار ، ويقصد أيضا ان يجعلنا ندرك جمال الريف وسهولة تخريبه · وهكذا نرى مرة ثانية ان الفكرة صورت على شكل حقيقة القي عليها ضوء جديد ·

وثمة أنواع أخرى من الاساليب المجازية الا انها قليلة الاستعمال وهي نسبيا غير ذات أهمية · ولابد من الاشارة هنا الى الطباق · ان الطباق هو مقابلة أو تناقض في الافكار يعبر عنه بكلمات أو عبارات متناقضة · وغالبا ما يستخدمه الشعراء الذين يكتبون القصيدة ذات القافية المزدوجة ، حيث تكون الفاصلة في البيت الواحد عاملا للفصل بين الطرفين المتناقضين ·

Was everything by starts, and nothing long.

كما تجدر الاشارة أيضا الى التناقض الظاهري (الارداف الخلفي) Oxymoron الذي تستخدم فيه كلمتان متناقضتان معا كما في « المرح المخيف » في قصيدة جراي « أغنية الى كلية ايتون » · ونجد التناقض الظاهري أيضا في قصيدة كبلنغ « مدن وملوك وسلطات » · ومما له علاقة أيضا بالاساليب المجازية الروي الابتدائي (روي الصدارة) Alliteration والتجانس الصوتي assonance والمحاكاة الصوتية Onomatopocia · فالروي الابتدائي هو اصطلاح يطلق على تكرار نفس صوت الحرف الاول الصامت في توال متقارب ، كما في قصيدة وولتر دي لامير « فضه » التى يطغى عليها صوت الحرف س · والتجانس الصوتي هو تكرار نفس صوت حرف العلة الوسطى في توال متقارب · وبهذا الصدد تجدر ملاحظة كيفية ترديد دانيال لصوت حرف العلة (ي) في الابيات التالية من قصيدة Care-chamber Sleep

Still let me sleep, embracing clouds in vain
And never wake to feel the days disdain

أما المحاكاة الصوتية فهي اصطلاح يطلق على كلمة يشير صوتها الى معناها مثل cuckoo, hum, crash, hiss

ان للروي الابتدائي والتجانس الصوتي تأثيرا مماثلا لتأثير المحاكاة الصوتية · فالحروف الصامتة الهادئة مثل السين واللام توحي بموضوعات هادئة ولذلك اختار وولتر دي لامير تكرار صوت السين في قصيدته عن ضوء القمر التي قدمت منظرا صامتا · وفي قصيدة « غرق الباخرة دويتشلاند » يصور هوبكنز قوة العاصفة الهوجاء بتكرار صوت حرف الباء الانفجاري · أما الاصوات الطويلة التي تنتج عن حروف العلة والتي استخدمها جراي في افتتاحية مرثيته فتوحي بقرع الاجراس والحركة البطيئة للرجال والحيوانات وتحليق البوم ، وكلها عناصر أساسية في الصورة التي رسمها الشاعر ·

ان مثل هذه الايحاءات تشكل جـزءا من أغراض الروي الابتدائي والتجانس الصوتي ، لكننا لا يمكن ان نحدد غرضا معينا لكل صوت • فقد يوحي صوت السين بالصمت وقد يوحي أيضا بهسيس الاحتقار كما ورد في قصيدة جون دن « الشبح » • لذا فعندما نجد نمطا من أصوات العلة أو الحروف الصامتة لا يصح ان نستنتج أي شيء حول أهميتها قبل أن نتعرف على المعنى الذي تعبر عنه الكلمات نفسـها • ان التنبيه الذي أوردناه بصدد الايقاع يمكن تكراره هنا ، اذ توجد من الاحاسيس والمشاعر البشرية أكثر مما يوجد من أصوات • يجب ان نتذكر أيضا ان الشاعر يستخدم تأثير الصـوت لخلق انماط معينة أو للتذكير أو للتاكيد ، ولا يستخدمه لانه يوحي بمعان معينة • وعندما يقول سبنسر :

My verse your virtues rare shall eternise

فهو يربط بين الكلمتين verse, virtue بواسـطة الروي الابتدائي والتجانس الصـوتي لتاكيد العـلاقة الحميمة بين شعره وفضائل حبيبته وكذلك يسـاعد في ترسيخ البيت في ذاكرتنا •

كما يمكن زيادة فاعلية التأثير الصوتي بواسـطة تغيير التفعيلات • نلاحظ ذلك عند تنيسون في الابيـات التالية من قصيدة « سيدة شالوت » • فالشاعر يوحي ببطء حركة البواخر عن طريق استخدام ايقـاع معين واختيار مفردات معينة مثل « ثقيـل » و « متوان » و «بطيء» • بينما يستخدم أصوات السين واللام المخففة ويختار ايقاعا مختلفا ومفردات خاصة للايحاء بسرعة

حركة الزورق :

By the margin, willow-veil'd,
Slide the heavy barges trail'd,
By slow horses; and unhail'd,
The shallop flitteth silken sail'd,
Skimming down to Camelot.

ان التفعيلة والشكل الشعري والمفـردة والاسلوب المجازي والعامل الصوتي هي الملامح الرئيسية في فن أي شاعر ، لذا يجب ان نتعرف عليها • ولكن علينـا ان لا نتوقع وجود كافة هذه الملامح في كل قصيدة نحـاول دراستها • فمثلا ، تكون الاساليب المجازية غير بارزة في كثير من القصائد كبعض قصائد وردزورث • **اذن ، يجب التخلص من المفاهيم المسبقة وقراءة القصيدة بامعـان ومحاولة فهم معناها الكامل وموقف الشـاعر قبل ان نسعى الى وصف ملامحها • ان العمل يبدأ من القصيدة وليس من تخطيط مسبق نعتقد بان القصيدة تلائمه •**

علينا اذن التخلص من كافة أنواع التحيز الشخصي عند البدء بتقديم القصيدة • واذا كان علينا أن نبين مدى استجابتنا للقصيدة فان هذه الاستجابة لابد ان تكـون موضوعية وغير متحيزة قدر الامكان • فربما نجد مثـلا قصيدة لشاعر نعرف أنه عظيم فيغرينا هذا بتفضيلها على غيرها دونما تمحيص أو تحليل • أو ربمـا يكون لنا موقف مسبق ضد قصيدة معينة لانها تدور حول شخص أو مكان أو فكـرة غير محببة لدينا • ان مثل هـذه الاعتبارات الخارجية لا علاقة لها بالحكم على أية قصيدة •

مسـرحنا العـربي

بــين

الاحتفالية والتراث

محمد اديب السلاوي

ـ ١ ـ

ما من شك ان الفكر العربي التراثي قد اثر ومـا يزال يؤثر بشكل جوهري بالفكر العربي المعاصر ، ويمارس نوعا من الطقوسية على الحاضر الفكري • حيث اصبحنـا على المستوى الصحفي ، وعـلى المستوى الجامعي ، نناقش وبحدة قضية التراث ، هل نطوره ؟ نوظفه •• هل نتركه كما هـو ؟

والمهتمون اليوم بالتراث فئتان :

١ ـ فئة تنظر الى التراث العربي ، معزولا عن مكوناته الاقتصادية ، والسياسية ، والاجتماعية ، وتعلل التاريخ وفق مذهبية غيبية أسطورية ، تجافي التفكير المنطقي العلمي •

٢ ـ وفئة تتنكر لهذا التراث ، وتنظر اليه من أضيق الزوايا الحـادة ، متأثرة بنظرات المستشرقين الاوربيين •

فبالنسبة للفئة الاولى التي اتخذت التفسيرات الغيبية الاسطورية الانفعالية ، لم تعالج التاريخ العربي ، وحوادثه، وتراثه ، الا وفق نظرية احادية غيبية اسطورية ـ مثالية ـ ولم تفسر حوادث التاريخ وفق أطرها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية . واغفلت دراســة وتعمق الجانـب السوسيولوجي للتراث .

ومن ثم ، فأن هذه الفئة وقعت في مغالطات كثيرة، وتزايدات لاحصر لها في الحوادث وتسلسلها ، منساقة وراء تلفيقات الرواة لخدمة اغراض مشبوهـة ، ومرفوضـة تاريخيا ، وليست من صميم المجتمعات العربية في شيء ، كما أنها اغفلت المعادلات والقوانين التي سيرت واخضعت تطور المجتمعات العربية ، شأنها في ذلك شان الفئة الثانية •

من هنا يبدو ملحا المطالبة بأن نعيد تقويمنا وفق ـ منهجية تاريخية ثورية ـ لتراثنا العربي ، في محاولة لاضاءة الارضية الفكرية التي شكلت وتشكل مفهوماتنا العربيـة للانسان والعصر •• ومن هنا ايضا اصبحنا مطالبين في هذه المراحل من المخاضات العربية ان نعمـق مفاهيمنا للاسس والمنطلقات النظرية للفكر العربي ، ولنتمثل ذلك التـراث تمثيلا يستند على رؤية تقدمية (١) •

وعلى المثقفين والمفكرين ، والمؤرخين ورجالات المسرح بصفة خاصة تبني الدعاوى الجادة لاعـادة قراءة وكتابـة التراث •• فالشعوب التي لا تعرف •• او التـي تتنكـر لفكرها وتراثها هي شـعوب خائفـة ، وفاقـدة لهويتها وجذورها • بل هي شعوب سليبة ، تعيش تبعية مطلقـة للفكر الاجنبي •

ـ ٢ ـ

فما هو تراثنا التمثيلي •• ؟

وما هي معطيات التراث للفن المسرحي ؟

ان المتعارف عليه حتى الان ـ تاريخيا ـ ان المسـرح لم يظهر بشكله الحالي في الوطن العربي الا في وقت متأخر ، فهو كالصحافة ، والطباعة ، وفن التصـوير ، قبـع وراء الحدود العربية قرونا طويلة ، حتى عام ١٨٤٨ حيث الف مارون النقاش اول فرقة مسرحية عربية في بيروت ، طلـع فيها على الناس بما اصطلح عليه بالمسرح •

وان المتعارف عليه كذلك ، تاريخيا حتى الان ، هـو أن الاداب العربية على غناها الوفير ، لم تعرف فن الدرامـا بمفومه الحديث ، وان اصول هذا الفن التاريخية تكـاد

تكون منعدمة في سجلنا التاريخي بالمعنى الدقيق للكلمة ، اذ ان المسرح في البلاد العربية ، ابتداء من نهاية القرن التاسع عشر ، ولد من النقل والاقتباس ، لان كل شيء في الوضع الحيوي للعرب أصبح مهيئا لولادة فن الدراما بمفهومه المعاصر .

فهل سيكون في مقدرة الباحثين العرب الذين اهتموا بهذه المادة ـ المسرح ـ ان يجدوا بديلا لهذه الحقيقة التاريخية ؟

ولعله سيكون في مقدرة المسرحيين العرب الذين وجدوا في التراث العربي بعض الاشكال والاحتفالات المستنبطة من التقاليد والعقائد ، ان يغيروا صورة هذا التاريخ المتواجد !

من الاكيد ان تواجد هذا التاريخ على الساحة الفكرية العربية ، دفع العديد من الباحثين والمفكرين ، والمسرحيين ، في مشرق ومغرب العروبة الى البحث عن تأصيله سواء عن طريق التراث او عن طريق الصيغ الفلكلورية المتوارثة او عن طريق صيغ توفيقية بين المسرح والاسطورة العربية ، وذلك باعتبار ان استمرارية الثقافة بمختلف أوجهها ، اضحى ضرورة حضارية لا غنى عنها ، لان اي انقطاع في هذه الاستمرارية ، سيؤدي حتما الى احداث فجوات تاريخية في سلسلة التطور الحضاري للامة العربية ، وبالتالي سيزعزع اصول هذه الثقافة ، ويعبث بمقوماتها الاساسية المتمثلة في عناصرها الانسانية والحضارية .

والحقيقة ان الفن المسرحي الذي اضحى جزء من وجداننا ، لا يمكن بحال ان ينعزل عن تاريخية امتنا العربية ، ولا عن اصالة تراثية هذه الامة .

ففي التراث العربي المكتوب والمدون ، وفي الفلكلور العربي المتوارث ، وفي التقاليد العربية الاجتماعية والدينية، مواقف بطولية شامخة ، وشخوص انسانية أخاذة ، واشكال احتفالية ومسرحية ذات سمات وجدانية لا تبتعد عن المسرح في شيء ..

« .. واذا عرفنا ان الفن الحقيقي الاصيل هو التقاط للظواهر الجوهرية والتيارات الرئيسية في الحياة الانسانية ، وطرح لكل ما هو سطحي ووقتي ، علمنا مدى اهمية الفعالية المعمقة في دراسة تراثنا العربي في صيغته الجدلية التي تبحث بعين متفتحة ، وبصيرة نفاذة من كل القيم والخصائص الانسانية المتميزة في حضارتنا العربية والاسلامية ، وعندئذ نستطيع أن نركن الى الحصيلة المنتقاة في تراثنا لكي نستغلها استغلالا مجديا في اعمالنا الفنية ، بالاسلوب الامثل ، والتناول الانفع ، والمعالجة الاجدى» (٢).

وعلاقة الفن المسرحي بالتراث ليست جديدة على ما يبدو ، فالعلاقة بينهما تغوص بجذورها في اعماق التاريخ السحيقة ، فقد ولد المسرح الاغريقي في احضان التقاليد الشعبية ، فكان التراث أحد مكوناته المؤثرة ، وظل يبصم بعمق على جسد المسرح ، مشكلا ومشخصا ومطورا .. وكان المسرح وما يزال ينجز وسط محيط من التراث في اوروبا واسيا ، مستخرجا من اعماق هذا التراث : الفكر والقيم النضالية والتربوية بمعالجات مختلفة باختلاف العصور ، وتباين الكتاب والمؤلفين في رؤاهم واساليبهم ومذاهبهم .

من هنا نرى أن العودة الى التراث ، او البحث في اعماقه بعد اعادة تقويمنا له وفق منهجية علمية ثورية ، اضحى ضرورة حضارية وفكرية ، لان مثل هذه العودة هي التي ستعطي البديل الموضوعي لحركة الاقتباس الغربي التي قام عليها المسرح العربي وما يزال يقوم عليها في الشكل والمضمون ، من عهد مارون النقاش ، الى عهد مهرجان دمشق !؟

ـ ٣ ـ

ومن الثابت تاريخيا ، أن مضمون المسرحيات اليونانية الذي يعتمد كل الاعتماد على الصراع ما بين الالهة التي تمثل كل شيء .. قد حال دون نقل المسرحيات والمسرح الى اللغة العربية .. لان هذا المضمون يتعارض ومبادىء الاسلام الاساسية القائمة على فكرة التوحيد ، ورفض تعدد الالهة(٣) ، كما ان ليس هناك اي دليل يفيد أن عرب الجاهلية قد عرفوا فن المسرح وصورته ، بل ولا فن الملاحم بمعناها الدقيق(٤) .

ويختلف المؤرخون في أسباب غياب هذا الفن القديم الاصيل الذي وصل ذروته في العالم القديم في بلاد الاغريق على يد سوفوكلس واسخيلوس، وارستوفان، عن الفنون العربية ، ولكن اكثرهم متفق على ان من اسباب ذلك عدم وجود مسرح جيد متطور عند الشعوب التي توقفت صلة العرب بها كالفرس والروم ، وشعوب شمال افريقيا ، واسبانيا واسيا ، ولنظرة المتدينين الى التقليد والمحاكاة كخروج على التعاليم ولتعذر ظهور المرأة على المسرح في الزمن القديم(٥)، الا ان الحضارة العربية ـ قبل الاسلام وبعده ـ قد عرفت متونا شبيهة كل الشبه بفن المسرح ، وكان لهذه الفنون المسماة « الكرج » و « الحكاية » طقوس خاصة ، لاتقل عن طقوس العرض المسرحي عند الاغريق واليونان وقد استعرض الاستاذ محمد حسين الاعرجي في كتابه « فن التمثيل عند العرب » الاماكن التي كانت تقام فيها حفلات الكرج والحكاية التمثيلية ، وكذا الشخصيات التي حفظها لنا التاريخ من التلف ، والتي كانت تحترف هذا النوع من المسرح .

وفي هذا الصدد هناك العديد من الباحثين الذين يؤكدون ، أن البلاد العربية لا تخلو من ظواهر مسرحية(٦) تسد مسد المسرح وتؤدي بعض وظائفه .

ومن هذه الظواهر المناسبات الدينية التي يعاد فيها تمثيل فواجع دينية رئيسية في التاريخ الاسلامي . ومن هذه الظواهر ايضا ، حفلات سلطان الطلبة ومواسم الفقهاء والاولياء التي تقام في العديد من المدن المغربية ، والتي يقابلها في الشرق العربي « حلقات الدراويش » التي

تبنتها بعض الفرق الاسلامية ذات النزعة الصوفية في مصر ، والعراق والسودان ، وليبيا .. الخ .

ومن هذه الظواهر كذلك ـ الحكواتي ـ الذي كان يجلس بالمقاهي العربية في المشرق والمغرب ليحكي للجماهير حكاياته الشعبية المتنوعة والذي الف عنه الكتاب العرب العديد من البحوث والدراسات باعتباره شخصية فنية نادرة المثال .

ومن هذه الظواهر ، فنون الحلقة ، والبساط ، والمداح ، وحفلات المولودية ، ومواسم الطرقيين ، ومسرح عبيدات الرما، وعريفات وسيدي الكتفي(٧)التي يزخر بها التراث الشعبي في أقطار المغرب العربي .

هذه الظواهر وغيرها يعتبرها العديد من المؤرخين والباحثين العرب البديل الملائم للمسرح الذي لم يكتب له الظهور في وقت مبكر بسبب العقبات العديدة التي عرفها الفكر العربي ومنها :

١ ـ ان معظم الشعر العربي يتميز بخاصيتين بارزتين هما النغمة الحماسية والوصف الحسي ، وهاتان الخاصيتان ، لا تنتجان شعر الدراما الذي يقوم على الحوار و « الصراع » المختلف النغمات ، لا على الخطابة الرنانة ، كما يقوم على خلق الحياة والشخصيات ، وتصور الاحداث والمواقف ، لا مجرد الوصف الحسي الذي يستقي مادته من معطيات الحواس المباشرة(٨) .

٢ ـ ولعل ماظل مستنكرا هو خلق الشخصيات في المسرح على نحو مايخلق النحاتون تماثيل تشبه الاصنام وتضل العباد، فضلاعن مشاركة الخالق في قدرته على الخلق، وان تكن هذه الحجة غير مقبولة. ذلك لانه سواء اصح ام لم يصح ان الاسلام يحرم صنع التماثيل على نحو مطلق مستمر او لا يحرمه ، فان صنعها يختلف بالبداهة اختلافا تاما عن تصوير الشخصيات وتحريكها في المسرحية(٩) .

يبقى الان ، والعالم العربي زاخر بمثل هذه الظواهر المسرحية ، أن نطرح السؤال التالي : وفق اي شكل يمكن أن نبدع ؟ .. اننا في هذه المرحلة من تاريخنا القومي نبحث عن البديل الملائم للمسرح العربي .. ونبحث عن انجع الطرق لتأصيل هذا المسرح ، فهل تكون هذه الظواهر من التراث العربي ، من مقامات ، وقصص ، وقصائد ونوادر ، كافية لصنع هذا البديل .. وكافية لايجاد هذا التأصيل ؟ .

ـ ٤ ـ

الحقيقة اننا عندما نرجع البصر الى الخلف ، نجد العديد من الظواهر الفنية والفلكلورية والاجتماعية والدينية ، القابلة للمسرح ، ونجد تراثا ادبيا وفلسفيا قابلا هو الاخر للمسرح ، كما قد نجد اشكالا فنية شبه مسرحية ، والوانا تعتمد على السرد والتشخيص والحوار وعلى تحقيق التجمعات الاحتفالية في الاماكن العمومية والاسواق .

وعلى الرغم من أن هذه الاشكال ليست مسرحا بالمعنى الدقيق للكلمة ،الا أن دراسة اصولها الفنية قد تساعدنا على فهم طبيعة الانسان العربي وعقليته وروحه،

ذلك لانها صيغ احتفالية افرزها الوجدان الشعبي،ولكنها معذلك تبقى مجرد الوان من الفرجة الشعبية ،الشيء الذي لايؤهلها لان تكون بديلا للمسرح..«من هنا لابد للمسرح العربي في مرحلته الراهنة من ان يزاوج بين النظر الى الموروث الحضاري للمسرح الغربي ،وبين التراث العربي،فالحاضر هو صورة منقحة او مشوهة من الماضي ، وفي غياب هذا الماضي المسرحي كان لابد أن نسترق النظر الى ما حولنا ، ولكن على شرط أن نتمثل ما نأخذ ، وأن نلونه بأصباغ جديدة تكشف عن واقع حضاري متميز(١٠) .

فاذا كان العرب قد تعاملوا قديما مع التراث الانساني من خلال منظور معين ، ومن خلال منطلقات راسخة تمثلها الثقافة العربية الاسلامية ، فأن المسرح العربي حاليا يفتقر الى هذا المنظور الراسخ ،كما انه يفتقد الارضية التي على اساسها يكون هذا التعامل ، فهو مسرح بلا نظرية فكرية ، وعندما تكون بلا نظرية فأن كل النظريات تصبح لك ، خصوصا منها ما تملك بريقا وسحرا وجاذبية ، فالابداع لا يمكن ان يتم الا داخل الزمن ، وبذلك كان المسرح (العربي) موجودا في الظرف الحاضر كمشروع فقط ، وليس كحقيقة عينية ، وعندما نصف مسرحنا بالعربي فما ذلك الا باعتبار ما سيكون ، وما نريده ان يكون مستقبلا(١١) .

من هذه الزاوية تجدنا نستخلص الاجابات عن كل الامثلة التي سبق أن طرحناها بالنسبة لهذا الموضوع ، والمتعلقة مباشرة بنقل هذا المسرح من مرحلته الحالية الى مراحله المستقبلية ، والمتصلة بالاحتفالية والتراث :

١ ـ التحقيق البديل المسرحي،لابد لنا من الاستفادة من التراث العربي ، والنظر الى هذا التراث في اطار مكوناته الفكرية والسياسية والاجتماعية ، وأن نعلله وفق منهجية علمية تقدمية .

٢ ـ ولابد لنا من اعادة تقويمنا لهذا التراث ، وتعميق مفاهيمنا للاسس والمنطلقات النظرية للفكر العربي عامة ، (التراث المدون والفولكلور الشفهي والمكتوب) .

٣ ـ ولتأصيل المسرح العربي وتحذيره ، لا محيد لنا من الاستفادة ، بل لا محيد لنا من توظيف مختلف الظواهر المسرحية التي تزخر بها فنوننا الشعبية .

٤ ـ ولابد ـ في اطار هذا التأهيل ـ من النظر الى هذه الظواهر على اعتبار انها جزء من الوجدان العربي ، وان كل عمل مسرحي لا يعتمدها يبقى مسرحا مقتبسا ، بعيدا عن الصيغ الاصيلة للمسرح العربي، بل يبقى دخيلا واجنبيا ، لاصلةله بالروح العربية .

٥ ـ وحتى يكون هذا المسرح على مستوى جيد من الابداع ، نرى أخيرا لابد له من ان يزاوج بين التراثين ، الانساني والعربي ، لا ليحافظ على الاشكال المتوارثة للمسرح منذ العهد اليوناني فحسب ، ولكن أيضا من أجل أن يصبح هذا المسرح جزء من التراث الانساني .

هوامش ومراجع :

١ ـ احسان عطوان ، جريدة الثورة ـ دمشق ـ٣٠ـ١٠ـ٧٨

٢ ـ علي مزاحم عباس ، الطليعة الادبية ـ بغداد ـعدد٣سنة٧٧ صفحة ٢٠

٣ ـ عادل ابوشنب . مسرح عربي قديم وزارة الثقافةوالارشاد القومي ـ دمشق

٤ ـ محمد عزيزة ،الاسلام والمسرح ،دار الهلال ،ومحمد مندورفي كتابه المسرح ـ دلر الهلال ،القاهرة .

٥ ـ محمد عزيزة الاسلام والمسرح ـ دار الهلال ـالقاهرة

٦ ـ محمد حسن الاعرجي ـ فن التمثيل عند العرب،الموسوعة الصغيرة رقم ٢٨ وزارة الثقافة والفنون بغداد ١٩٧٨

٧ ـ للمزيد منالاطلاع علىهذا الموضوع راجع ماكتبه محمد اديب السلاوي من المسرح المغربي منايناليان ، وزارة الثقافة والارشاد القومي ـ دمشق ... والدكتور حسن المنيعي في كتابه دراساتفي المسرح المغربي ،المغرب

٨ ـ الظواهر المسرحية ،عادل ابوشنب ،البعث ، سوريا ١٧ـ٩ـ١٩٧٨

٩ ـ المرجع السابق

١٠ ـ عبدالكريم رشيد ،الوطن العربي ، باريز عدد٤٤نوفمبر ١٩٧٧

١١ ـ المرجع السابق

رحلة الى البذرة

بقلم : اليجو كاربنتير

ترجمة : هشام ابراهيم



اليجو كاربنتير ولد عام ١٩٠٤ . روائي كوبي . روايته « الخطوات المفقودة » ١٩٥٦ وصفت من قبل ج.ب.بريستلي على انها «واحدة من الاعمال الكبيرة في عصرنا» والرواية التي تليها ـ انفجار في الكاتدرائية ـ ١٩٦٣ تقع مشاهدها في جزر الهند الغربية في فترة الثورة الفرنسية . وهي تملك نفس الاسلوب الممكن ،لكنها تفشل في تحقيق الجودة التي ميزت رواية كاربنتير الاولى والتي تعالج رحلة استكشافية يقوم بها رجال علماء الى الغابة البدائية . وقصة رحلة الى البذرة ماخوذة من كتاب Guerra de tiempo ١٩٥٨ . ويحوي رواية قصيرة وثلاث قصص قصيرة تعالج فكرة الزمن . كاربنتير كبير الرحالة . وهو الان يدير دارا للنشر في هافانا .

وفي قصة ـ رحلة الى البذرة ـ يقلب كاربنتير الزمن في وضع

دقت الساعة الخامسة

ـ ١ ـ

ماذا تريد أيها العجوز ؟

هبط السؤال مرارا عديدة من قمة السقالات . لكن الرجل العجوز لم يرد الجواب . وذهب من مكان الى آخر يتسكع هنا وهناك ، ثم صدر من حنجرته مونولوج من عبارات غير مفهومة . لقد انتهوا من تهديم السقف الذي كان يغطي الممرات بموزائيكه الفخاري . وفي الاعلى كانت المعاول تهدم البناء ، مرسلة الصخور تتدحرج الى أسفل من خلال قنوات خشبية مع سحابة كبيرة من التراب والجص . وكان يراقب عملية هدم تمثال لسيريس(١) مكسور الانف وبرداء قاحل اللون فوق النافورة ذات الاقنعة المتلاشية . وكانت الاسماك الرمادية في حوضها تتثاءب في ماء ساخن وعيونها تراقب اولئك العمال السود الذين كانوا يهدمون شموخ البيت العجوز . جلس الرجل العجوز عند أقدام التمثال وعصاه تشير الى ذقنه ، كان يراقب صعود ونزول البراميل التي تحمل البقايا الثمينة . كان هناك صوت ضجيج الشوارع المختنقة ، وفوق كانت اغاني البكرات الناشزة تنسجم مع ايقاع الحديد فوق الصخر .

خلا الافريز والسطوح من الناس . لم يبق سوى السلم اليدوي جاهزا للهجوم القادم . أصبحت الرياح أنقى مما قبل ، اذ أنها تخلصت من العرق واللعنات وصرير الحبال . جاء الغسق مبكرا ، وضيقت سيريس شفتيها . ولاول مرة نامت الغرف من دون ستائر للشبابيك ، مفتوحة لمنظر الخرائب .

واضطجعت تيجان الاعمدة في الحشيش مكرهة . ولقد كشفت زخارفها الشبيهة باوراق الاقنتا حالتها النباتية . فغامرت شجرة متسلقة بأن تمد أغصانها نحو الزخرفة الايونية مدفوعة بالتشابه العائلي . وعندما هبط الليل كان البيت قريبا من مستوى الارض . وكان اطار أحد الابواب ما يزال شامخا بألواح من الظل معلقة من مفصلاته المضطربة .

ـ ٢ ـ

ثم أخذ الرجل العجوز الاسود الذي لم يتحرك من مكانه ، يومىء بشكل غريب ويلوح بعصاه فوق مقبرة من الآجر والطابوق .

فطارت مربعات المرمر السوداء والبيضاء عائدة لتغطي الارض من جديد . بقفزات واثقة عادت الصخور

لتسد الثقوب والشقوق في البناية • الالواح الخشبية المزينة بالمسامير عادت لتثبت نفسها في أطرها ، بينما دفنت لوالب المفصلات نفسها في ثقوبها بحركة لولبية سريعة • القصر كبر وعاد ثانية الى نسبه الاعتيادية • وصارت (سيريس) أقل رمادية • وكثر عدد السمك في النافورة • وبعث خرير المياه بالنباتات المنسية •

أدخل الرجل العجوز مفتاحا في قفل الباب الرئيسي وبدأ يفتح النوافذ • كان صوت عقبيه فارغا • وحين أضاء المصابيح جرى لمعان اصفر من خلال زيت صور العائلة وتمتم الناس الذين بملابس الحداد في الممرات بايقاع الملاعق التي تتحرك في أطباق الشكولاته •

(دون مارسيال) ، مركيز كابيلانياس يضطجع على فراش الموت ، صدره مزين بالميداليات ، ترافقه أربع شموع بلحى طويلة من الشمع الذائب .

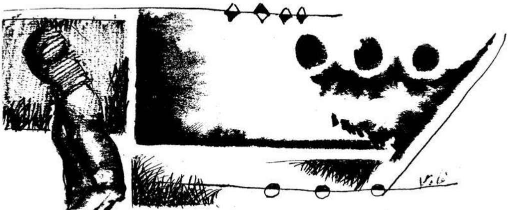
- ٣ -

كبرت الشموع ببطء وزالت عنها قطرات العرق • وحين عادت الشموع الى كامل طولها ، جاءت راهبة واطفأتها واخذت مصباحها معها • أصبحت فتائل الشموع بيضاء وفقدت جزءها المحترق • وخلا البيت من الضيوف، وغادرت العربات الى الليل • دون مارسيال يعزف على لوحة مفاتيح غير مرئية ويفتح عينيه •

قارورات الادوية والنسيج الدمشقي والصور على سياج الشرفة كلها ظهرت من بين الضباب • بينما هز الطبيب رأسه بمواساة حرفية ، الرجل المريض صار أحسن حالا • ونام لبضعة ساعات ثم استيقظ على العناية السوداء للاب (أناستاسيو) به • وتحول الاعتراف من كونه صريحا ومليئا بالخطايا الى كونه كتوم ومتعثر ومليء بالتستر • وعلى اي حال فبأي حق يتدخل ذلك الاب الكرملي في حياته ؟ وفجأة أحس دون مارسيال بنفسه يسحب الى وسط الغرفة • وزال ثقل جبينه ثم نهض بسرعة مدهشة • والمرأة العارية التي كانت مضطجعة على حافة السرير بحثت عن ملابسها الداخلية وأخذت معها بعد ذلك هفهفة الحرير والعطر المسحوقين • وفي الاسفل، في العربة المغلقة كان هناك كيس يحتوي قطعا ذهبية •

لم يشعر دون مارسيال بتحسن • وبينما كان يعقد رباطه أمام المرآة وجد نفسه يبدو منتفخا • ثم هبط أسفل الى المكتب حيث كان المحامون ورجال القضاء وكتاب العدل ينتظرون قراره في المزايدة على البيت • كانت كلها بدون فائدة • ان ممتلكاته ستذهب شيئا فشيئا الى اعلى طلب على نغمة ضربات المطرقة على المنضدة • ثم حياهم وتركوه لوحده ، وفكر في أسرار الكلمة المكتوبة ، في تلك الخيوط السوداء التي ، في نسيجها وحلها على بيانات الميزانية المخرمة ، وقد نسجت وحلت اتفاقات وعهود ووصايا ، وتعهدات ، وألقاب ، وعناوين وتواريخ واراض وأشجار وصخور ـ نسيج من الخيوط مستخرج من المحبرة ، خيوط عقرت ساق انسان، وكونت عوائق في الممرات التي يحرم القانون الوصول اليها ، لقد كونت انشوطة تخنق حنجرته وتخرس صوته فيما كان يسمع الاصوات المرعبة للكلمات التي كانت تطفو حرة • لقد خانه توقيعه ، منغمسا في عقد وتشابكات الاوراق • والرجل المصنوع من اللحم اذ يتقيد بها يغدو رجلا من ورق •

جاء الفجر • ساعة غرفة النوم اعلنت لتوها الساعة السادسة بعد الظهر •



- ٤ -

مرت شهور من الحداد منـــذرة بشـــعور متزايد بالحزن والندم . وفي البداية بدت له فكرة المجيء بامرأة أخرى الى غرفة النوم معقولة . لكن الحاجة الى جســـد جديد استبدلت شيئا فشيئا بمخاوف متزايدة وصلت الى درجة الجلد بالسوط . وفي ليلة من الليالي فصد دون مارسيال بعض الدم من لحمه بواسطة قطعة من القماش ، وحالها احس برغبة أكثر الحاحا ، ولو لمدة قصيرة . في تلك الايام رجعت المركيزة في الظهيرة ، من نزهتها على طول شاطيء (الماندرز) . كان على عنق الجياد ماء هو ليس عرقها ، لكنها طوال بقية اليوم كانت ترفس الواح الاسطبل كما لو أن سكون الغيوم الواطئة قد استفزها .

وفي الغسق سقط حوض مليء بالمـــاء في حمـــام المركيزة وانكسر . ثم جعلت أمطار مايس الخزان يطفح بالماء . وتحركت العجوز السوداء التي لمستها فرشـــاة القار والتي كانت تجمع الطيـــور تحت سريرها ، وهي تتمتم : « احذر من النهر يا طفلي ، احذر من الخضرة التي تجري مسرعة » . لم يكن هناك يوم لم يغب فيه الماء . لكن حضوره في النهاية لم يكن سوى ابريق سكب على فستان باريسي عندما عادوا من الحفلة الراقصة التي اقامها قائد المستعمرة في عيده السنوي .

عاد الى الظهور الكثير من الاقارب . ورجع الكثير من الاصدقاء . ثريات غرفة الاستقبال أخذت تشع بضوء لامع . الشقوق في واجهة البناية أخذت تلتئم تدريجيا . البيانو صار كالفيكورد[٢] . جذوع النخيل فقدت بعضا من حلقاتهـــا . الاشجار المتسلقة اطلقت سراح الافريز الاول . الحلقات أسفل عيني سيريس صارت اكثر بياضا وتيجان الاعمدة أخذت تبدو كأنها محفورة جديدا . أصبح مارسيال أكثر حيوية وأخذ يقضي أماسي كاملة في عنـــاق المركيزة . التجعدات حول العينين والتغضنات والذقون المزدوجة كلها امحت وعاد اللحم الى صلابته الاولى . وفي يوم من الايام ملأت البيت رائحة الصبغ الجديد .

- ٥ -

احمرار الوجه والحياء صار أصيلا . الســـــتائر صارت تنسدل اكثر ، التنورات صارت تهبط في الزوايا المظلمة وأضيفت حواجز أخرى من الاشرطة . وأخـــيرا أخذت المركيزة تطفيء المصابيح . لم يكن يتكلم الا في الظلام .

وذهبا الى طاحونة السكر في موكب من العـــربات ـ لمعان قطع الفضة واصباغ الميكياج في الشمس . لكن في ظل أشجار البونسيته ، أدركا بأنهما قلما يعرف احدهما الآخر . واعطى مارسيال ترخيصــــا لرقصات القبــــائل الزنجية وطبولها لكي يبعدهم قليلا . في تلك الايام التي كانت تعبق بعطور كولون وحمامات الكافور بشعر مسرح وشراشف مأخوذة من مخازن تعبق بالعطور . نفحة من الخمر دارت في النسيم مع ناقوس الصـــلاة . النسيم الواطيء جاء بأخبار الامطار الكسولة التي امتصت قطراتها الاولى الكبيرة والصاخبة من قبـــل السطوح بحيث كانت تعطي صوت النحاس . وبعد فجر أطاله العناق المملـــ سويت خلافاتهما ، واندمل الجرح ، فعـــاد الاثنان الى المدينة . وبدلت المركيزة بدلتهـــا الســـفرية الى بدلة العرس ، وكما هـــو معتاد ذهب الاثنـــان الى الكنيسة ليستعيدا حريتهما . ثم أعـــاد الهـــدايا الى الاقارب والاصدقاء في ضجة قصيرة من الاجراس البرونزية وأخذ كل منهما طريقه الى بيته . واستمر مارسيال في زيارة (ماريا دي لاس ميرسيدس) لبعض من الزمن حتى اليوم الذي أخذت فيه خواتم الخطوبة الى الصـــائغ لكي تزال النقوش المحفورة عليها . وبدأت حياة جديدة لمارسيال . وفي البيت ذي الشرفات العالية حلت محل سيريس فينوس ايطالية . وأقنعـــة النافورة سحبت نحوتهـــا البارزة لا شعوريا حين ابصرت ان ضوء المصابيح الزيتية ما زال موجودا فيما كان الفجر قد رقش السماء .

- ٦ -

وفي احدى الليالي بينما كان يشرب بكثرة ويحس بصداع بسبب رائحة التبغ العتيق الذي تركه اصدقاؤه ، أخذ مارسيال يحس احساسا غريبا بأن كل الساعات في البيت كانت تدق الخامسة ، وبعد ذلك الرابعة والنصف ، وبعدها الثالثة والنصف . لقـــد كانت كمثل التعـــرف البعيد على احتمالات أخرى . كما يتخيل المرء نفسه أثناء ارتخاء ليلة مورقة بأنه قادر على أن يمشي على السقف الناعـــم بين الاثاث الموضوع في الســـقف وكأن الارضية سقف ناعم فوقه . انه انطباع خاطف لم يترك أى أثر في عقله الذى أخذ الان يميل قليلا الى التأمل .

ولقد كان هناك احتفال كبير في غرفـــة الموسيقى بمناسبة بلوغه سن القصور . كان سعيدا عندما تأمل بأن توقيعه لم تعد له أية قيمة قانونية وبأن كتاب العدل والسجلات التي أكلها العث لم تعد تحتل شيئا في عالمه . لقد كان في طريقه للوصول الى مرحلة لم يعد فيهـــا الاشخاص الذين تهملهم سجلات القانون يرهبون المحاكم القضائية . وبعد أن انتعش الشبان من الخمـــر أنزلوا كيتارا وبوقا من الجدار . وأخذ أحدهم بتعبئة الساعة التي عزفت أغنيـــة بقـــرة تيرولين وحكاية البحـــيرات الاسكتلندية . ونفخ آخر ببوق الصيد الذى كان ملتفا في داخل صندوق نحاسي . ومارسيال الذى كان يغازل فتاة الكمبوفلوريدو بوقاحة اشترك في القصف وأخـــذ يغني لحن : تربلي ـ تربلا . ثم ذهب الجميع الى غرفة السقف متذكرين فجأة بأن هناك توجـــد ذخائر وبزات عائلة كابيلانياس . وعلى طول رفوف تعبق بالكافور كانت توجد بدلات قضائية ، وسيف السفراء ، العـــديد من الجبات العسكرية المزينة ، وجبة أمير الكنيسة اضافة الى الملابس التي كانت ترتدى من قبل الاجداد في الحفلات

والمناسبات الرسمية ·

وعاد الجمع الى غرفة الموسيقى في ملابس جميلة وفاخرة · وضرب مارسيال ، وهو يرتدى قبعة عضو المجلس التشريعي ، الارض ثلاث مرات بعصاه ثم ابتدأ برقصة الفالس التي تحرمها الامهات على بناتهن لانها فاضحة اذ يتخللها تشابك حول الخصر وتلمس فيها يد الرجل حمالات الكورسيه التي صنعوها وقتذاك حسب آخر طراز في « حديقة الموضة » · كانت الابواب تزدحم بالخدم ذكورا واناثا وبسائسي الخيل وبخدم جاءوا من أماكن بعيدة ليشاهدوا مثل هذا الاحتفال الصاخب · ثم أخذوا يلعبون لعبة الغميضة · فاختفى مارسيال مع فتاة الكمبوفلوريدو خلف الستارة الصينية وطبع قبلة على جيدها وفي المقابل استلم منديلا معطرا ساخنا · وفي الغسق عندما ذهبت الفتيات الى المراصد والحصون التي كانت تطرح ظلالها الرمادية ـ السوداء على البحر ، ذهب الشبان الى قاعة الرقص حيث الفتيات الخلاسيات بالاساور الكبيرة كن يترنحن برشاقة دون ان ينزعن أحذيتهن ذات الكعب العالي مهما كانت الرقصة عنيفة · ومن خلف جدار مجاور في ساحة مليئة بأشجار الرمان عزفت جماعة (الكاليدو أرارا) على الطبول كما لو كان موسم عيد · كان مارسيال وجماعته وقوفا على الموائد والكراسي يصفقون ويصرخون لزنجية ذات شعر رمادي مفتل ، بدت جميلة ، بل وحتى مشتهاة عندما كانت تنظر من فوق كتفيها وترقص بايماءات الغرور والتحدي .

ـ ٧ ـ

وأخذت زيارات (دون أبنديو) ، كاتب عدل العائلة ، بالازدياد · لقد جلس بجدية قرب رأس سرير مارسيال ، ضاربا بعصاه على الارض ليوقظه قبل الاوان · وعندما فتح عينيه وقع بصره على معطف تكسوه قشرة الرأس ؛ معطف جمعت أردنته اللامعة القابا وايجارات · في ذلك الزمن قرر مارسيال أن يدخل المعهد الملكي في سان كارلوس ·

وبعد أن غير امتحاناته بعدم اهتمام ، أخذ يتردد على الاديرة حيث تعلم هناك أن يجهل قليلا قليلا شروح وتفسيرات أساتذته · كان عالم الافكار يغدو فارغا ببطء · ما كان في البداية تجمعا للجبات الجامعية والشعر القضائي المستعار ، والمتجادلين والسفسطائيين اكتسب الان سكون متحف التماثيل الشمعية · والان اقتنع مارسيال بالوصف المدرسي للنظام وآمن بما جاء في الكتب المنهجية · وفوق النقوشات النحاسية في التاريخ الطبيعي كان مكتوبا أسد ، ونعامة ، وحوت ، ونمر ، وبنفس الطريقة كانت أسماء ارسطو والقديس توما ، وبيكون ، وديكارت تتصدر الصفحات السوداء التي ظهرت عليها فهارس مملة من التفسيرات للكون وذلك في هوامش الفصول الطويلة · وبالتدريج ترك مارسيال دراستها وأحس بأن عبئا ثقيلا قد أزيح عنه · وصار فكره مرحا وخفيفا حين تقبل المعرفة الفطرية بالاشياء ولم التفكير بالموشور عندما يضفي ضوء الشتاء الواضح تفصيلا لسياج الباب ؟ التفاحة التي تسقط من الشجرة لم تكن سوى اغراء للاسنان · والقدم في البانيو لم تكن سوى قدم في البانيو وحسب · وفي اليوم الذي ترك فيه المعهد نسي كتبه · وهكذا استعاد عقرب الساعة الشمسية صفاته الجنية الساحرة · وأصبحت كلمة Spectrum (الطيف الشمسي) مرادفة لكلمة Spectre (شبح) ، وصار الشكل الثماني يعني حشرة ذات نتوءات في ظهرها ·

ولقد أسرع مرارا عديدة وبقلب مشوق ليزور النساء اللواتي يهمسن من خلف أبواب البنايات الزرقاء· ان ذكرى احداهن ، وكانت ترتدي حذاءا مطرزا وأوراق الريحان فوق اذنيها ، مازالت تطارده كألم الاسنان في ظهيرة لافحة · ولكن في أحد الايام جعله غضب وتهديد كاهن الاعتراف ينتحب رعبا · لقد سقط لآخر مرة بين شراشف الجحيم وتخلى نهائيا عن جولاته في الشوارع الهادئة ، وعن خوفه في اللحظة الماضية ، والذي جعله يعود الى البيت غاضبا بعد أن أدار ظهره لرصيف مشقوق معين (الاشارة له ، عندما كان يمشي بعيون تنظر الى أسفل ، بنصف الاستدارة التي عليه أن يقوم بها حتى يدخل العتبة المعطرة) ·

والآن هو يعيش أزمته الدينية ، مليئة بالتعاويذ والقرابين الفصحية ، واليمامات الصينية ، والعذراوات اللائي يرتدين ازارا بزرقة السماء ، والملائكة بأجنحة البجع ، والحمار ، والثور ، والقديس ديونيسوس ، الذي ظهر له في الاحلام بفجوة كبيرة بين كتفيه وبالمشية المترددة لشخص يبحث عن شيء فقده · وتعثر بسرير مارسيال فنهض هو ملؤه الخوف ، ممسكا بالمسبحة ذات الخرزات الخرساء ، الفتائل في المصابيح الزيتية شعت بضوء حزين على الصور التي كانت تستعيد ألوانها الطبيعية ·

ـ ٨ ـ

أخذ الاثاث يكبر وينمو · وغدا من العسير عليه أكثر فأكثر أن يبقي يديه على حافة مائدة الطعام · خزانات الاواني ذوات الاطر المنقوشة أصبحت اكثر اتساعا من الامام · والمغربيون اذ يمدون اجسامهم على السلم كانوا يحملون مشاعلهم الى الدرابزين · الكراسي والمقاعد صارت أكثر عمقا ، والكرسي الهزاز صار يميل عاليا الى الخلف · لم يعد بحاجة الى أن يحني سيقانه حين يضطجع في قاع البانيو الذي تزينه حلقات مرمرية ·

وفي صباح أحد الايام ، بينما كان مارسيال يقرأ كتابا فاسقا ، أحس فجأة برغبة في اللعب مع الجنود المصنوعين من الرصاص والموجودين داخل الصناديق الخشبية · واخفى الكتاب تحت المغسلة ثم فتح جرارة

بغطيها نسيج العنكبوت • ان منضدة الدراســة كانت أصغر من أن تتسع لهذا العدد من الاشخاص • ولهــذا السبب جلس مارسيال على الارض • فوضع رماة القنابل في صفوف ثمانية ، ثم وضع الضباط الخيالة حول حملة الاعلام ، وفي الخلف كانت المدفعية بمدافعهم وقذائفهم • وبعد المؤخرة جاءت الطبول والابواق بمرافقة الطبالين ، كانت مدفعية الهاون مجهزة بنابض يمكنها من رمي الدعابل عن بعد ياردة

بانغ ! بانغ ! بانغ !

سقطت الجياد ، وسقط حملة الاعلام ، وسقطت الطبول • لقد ناداه الزنجي « اليجيو » ثلاث مرات قبل أن يقرر أن يغسل يديه ويهبط الى غرفة الطعام •

ومن ذلك الوقت فصاعدا اكتسب مارسيال عــادة الجلوس على الارضية المرمرية • وحين أدرك فوائدها ، تعجب لعدم تفكيره في ذلك من قبل • ان الكبار البالغين بادمانهم على الوسائد المخملية يتعرقــــون كثيرا .ان بعضهم يفوحون برائحة كاتب العدل ــ مثل دون أبنديو ــ لانهم لا يعرفون شيئا عن برودة المرمر (مهمـــا كانت درجة الحرارة) عندما يضطجع المرء بكامل طــوله على الارض • من الارض وحدها يمكن تقييم منظور وزوايا الغرفة • توجد أخشـــاب جميلة ، وممرات غامضــــة للحشرات ، وزوايا مضللة لا يمكن معرفتها من ارتفـــاع الرجل • وعندما انهمر المطـر اختفى مارســـيال تحت الكلفيكورد • كل قصفة من الرعد كانت تجعل الصندوق يهتز ويعزف كل الالحان الموسيقية • وسقطت من السماء صواعق صنعت كهفا مليئا بالارتجاجات ــ أصــوات أورغن ، وأشجار صنوبر في الريح ، وماندولين الجندب •

ــ ٩ ــ

في ذلك الصباح حبسوه في غرفته • سمع تمتمات في جميع أنحاء البيت والغداء الذي اعطوه اياه كان أكثر نضارة مما يعطى في أيام الاسبوع العادية • فكانت هناك ست قطع من الكيك من مخزن الحلواني بينما لا يمكن تناول أكثر من قطعتين في أيام الاحد بعد القداس • كان يلهي نفسه الى أن جعله الضجيج المرتفع الاتي من تحت الابواب يشرئب بنظره من بين الستائر • وصل رجال يرتدون السواد حاملين صندوقا ذا مقابض نحاسية • أحس برغبة في البكاء ، لكن في تلك اللحظة ظهر (ميلكور) الحوذي وأنيابه مبتسمة مرتديا حداءا ذا صرير • وبدأ الاثنان بلعب الشطرنج • لعب (ميلكور) دور الفرس • وهو كان بدور الملك ، وطابوق الارضية كان رقعـــة الشطرنج • انه يقدر أن يتقدم طابوقة واحدة فقط فيما يجب على ميلكور أن يقفز طابوقة الى الامـام واثنين الى أحد الجانبين والعكس بالعكس • واستمرت اللعبة حتى هبوط الليل حين مرت سرية اطفاء غرفة التجارة •

عندما استيقظ ، ذهب ليقبل يد والده الذي كان نائما في فراش المرض • كان المركيز يشــعر بتحسن • وتحدث الى ابنــه بنظراته وعباراته الاعتيادية • كانت عباراته (نعم يا أبي) و (كلا يا أبي) موقوتة بين كل خرزة في مسبحة الاسئلة كمثل أجوبة مساعد الكاهن في القداس • كان مارسيال يحترم والده ، ولكن لاسباب لم يقدر أحد أن يخمنها • لقد كان يحترمه بسبب طــول قامته ولانه كان يظهر في الحفلات الليلية الراقصة والزينة تسطع في صدره ، ولانه كان يحسده على سيفه وعلامات كتفه ، ولانه أكل في عيد رأس السنة ديكا روميا بأكمله محشوا باللوز والكشمش وذلك ليربح رهانا ، ولانه في احدى المناسبات امسك فتاة خلاسية كانت تكنس القاعة وحملها الى غرفته ، ربما لانه اراد أن يضربها • وبينما كان مارسيال مختفيا خلف ستارة ، أبصرها تظهر بعــد وقت قصير باكية وبدلتها مفتوحة الازرار ، وكان مسرورا بسبب معاقبتها ، لانها هي التي كانت تفرغ صــحون المربى التي تعاد الى مخزن الاطعمة •

كان أبوه مرعبا ، وشهما اذ هو الذي يجب عـلى مارسيال أن يحبه بعد الله • ولقد أحس مارسيال بأنه اله ذلك لان عطاياه كانت يومية وملموسة • لكنه فضل رب السماء عليه لانه أقل تدخلا في شؤونه •

ــ ١٠ ــ

وعندما كبر الاثاث واستطال وعرف مارسيال أكثر من أي شخص آخر ما هو موجود تحت السرير والخزان والمكتبة • كان لديه سر خطير ، لم يكن في الحياة جاذبية من غير ميلكور الحوذي • لا والده ولا الاسقف المذهب في موكب الجسد ، كانوا باهمية ميلكور •

ميلكور جاء من اصقاع بعيدة • وكان حفيدا لامراء مغلوبين • وفي مملكته كان يوجد فيلة وجواميس بحـــر ونمور وزرافات. هناك لم يعمل البشرفي غرفةمظلمةمليئة بالاوراق مثل (دون أبنديو) • فعاشوا لكونهم أذكى من الحيوانات • واصطاد احدهم تمساحا في بحيرة زرقاء بطعنه بكلاب مخفي في أجسام اثني عشرة اوزة محمصة • وكان ميلكور يعرف أغان سهلة الحفظ لان الكلمات كانت خالية من المعنى ومكررة كثيرا • لقد سرق حلويات من المطبخ • وخرج في الليل عن طريق باب الاسطبل ، وفي مرة من المرات رمى البوليس بالحجارة واختفى في ظلال شارع (أماركورا) •

وفي الايام الممطرة وضعت أحذيته المطاطية أمــام النار لتجف في المطبخ • وكان (مارسيال) يتمنى لو انه كان يملك قدما تملأ مثل هــذا الحذاء • كانت اليمنى تدعى (كالامبين) • وكانت اليسرى تدعى (كالامبان) • والرجل الذي كان يروض الجياد بوضع اصابعه عــلى شفاهها ، هذا الرجل الذي كان يرتدي قبعة طويلة القمة كان أيضا يعــرف برودة الارض المرمرية في الصيف ، واخفى تحت الاثاث فاكهة أو كعكا مسروقا من الاطبــاق المخصصة لغرفة الاستقبال الفخمــة • وكان لمارسيال وميلكور مخزنا سريا مليئا بالفواكه واللوز وهـــو ملك

شائع لهما ويسميانه (أوري ، أوري ، أورا) بضحكات لها دلالتها • كلاهما نقب في البيت من الاعلى الى الاسفل وكانا الوحيدين اللذين يعرفان بوجود سرداب صغير مليء بالقاذورات الهولندية أسفل الاسطبل ، وبوجود اثني عشرة فراشة مغبرة فقدت أجنحتها في صندوق زجاجي مكسور في غرفة السقف فوق غرفة الخدامات •

ـ ١١ ـ

عندما اكتسب مارسيال عادة كسر الاشياء نسي كل شيء عن ميلكور وأخذ يقترب من الكلاب • كان في البيت العديد منها فكان هناك واحد ضخم مخطط ، وهو كلب صيد بحلمات متدلية • وهناك كلب صيد رمادي عجوز أكبر من أن يلعب معه ، وكلب صوفي كان يطارده الباقون في فترات معينة واضطرت الخادمات الى حبسه •

كان مارسيال يحب (كانيلو) أكثر منهم وذلك لانه أخذ الاحذية من غرفة النوم وحفر الازهار في الحديقة • وكان دائما أسود بسبب الفحم أو مكسوا بالتراب الاحمر ، وكان معتادا على أكل طعام الكلاب الاخرى ، ويعوي من دون سبب ويخفي العظام المسروقة قرب النافورة • ومن حين لحين تراه يلتهم بيضة جديدة بعد أن يطرد الدجاجة ويجعلها تطير في الهواء بحركة سريعة من فمه • فكان الكل يرفس (كانيلو) • لكن مارسيال وقع في المرض حين أخذوه بعيدا عنه • وعاد الكلب منتصرا ، ملوحا بذيله بعد أن كان قد ترك مهجورا على الجانب الاخر من المستشفى الخيري ، وهكذا استعاد مركزا في البيت لم تحصل عليه الكلاب الاخرى بمهارتها في الصيد أو بمهمتها ككلاب حراسة •

كان مارسيال وكانيلو يلعبان سوية • وأحيانا كانا يختاران السجادة الفارسية في غرفة الاستقبال وعلى حزمة الصوف يرسمان أشكال غيوم تكبر ببطء • وجزاء على هذا جلد الاثنان بالسوط • لكن الضرب لم يكن يؤلم بالقدر الذي يتصوره الكبار البالغون ، بل على العكس كان ذلك حجة لعمل اوركسترا من العويل لاثارة عطف لجيران • وعندما اطلقت المرأة الحولاء في غرفة السقف على ابيه كلمة « متوحش » نظر مارسيال الى كانيلو وضحك بعينيه ، ولقد بكيا أكثر قليلا ليحصلا على البسكويت • ثم نسي كل شيء • كلاهما كان يأكل التراب ، ويتدحرج في الشمس ، ويشرب من ماء حوض السمك ويبحث عن الظل والعطور تحت الريحانة العطرة • وفي ساعات الحر الشديد كانت صخور الرصيف تزدحم كثيرا • وكانت توجد اوزة رمادية لها كيس يتدلى من بين ساقيها المتقوسين • وهناك ايضا الدجاجة العجوز والسحلية التي تتعب وتطلق للخارج لسانها كرباط وردي يخرج من حنجرتها ، والفارة التي تسد حفرتها ببذور الاشجار • وفي يوم من الايام جلبوا كلبا لمارسيال ليراه فقال : بو بووو

لقد تكلم بلغته الخاصة • لقد أدرك الحرية العليا وسبق له أن أراد أن يصل بيده الى أشياء خارجة عن متناول يده •

ـ ١٢ ـ

الجوع والعطش والحر والالم والبرد • عندما اختصر مارسيال من أحاسيسه كل هذه الحقائق الاساسية ، تخلى عن الضوء الذي صار شيئا ثانويا بالنسبة له • لم يعد يعرف اسمه • لقد جرد من التعميد وملحه المزعج الطعم ، وهو لم يعد الان يحتاج الى الشم أو السمع أو البصر • كانت يداه تلمسان برفق اشكالا مبهجة • لقد صار تماما كائنا حساسا ولمسيا • كان العالم يدخل فيه عن طريق مساماته • ثم أغمض عينيه التي لم تعد ترى سوى عمالقة ضبابيين ، ودخل في جسم ساخن ورطب مليء بالظلال حيث مات فيه • وذلك الجسم حين احس بوجوده مغلفا في مادته ، انزلق نحو الحياة •

لكن الزمن الان أخذ يجري بسرعة أكبر ويقصر من ساعاته الاخيرة • الدقائق تنزلق كاوراق اللعب تحت ابهام المقامر •

الطيور عادت الى البيضة باندفاع الريش • السمكة تخثرت تاركة خلفها عاصفة من القشور السميكة في قاع الحوض • النخيل طوت سعفها واختفت في الارض كالمروحة اليدوية • السيقان ابتلعت اوراقها والارض التهمت كل ما يعود لها • صوت الرعد تردد في الممرات • الشعر نما على جلد القفازات • الوشاحات الصوفية فقدت أصباغها وكست جلد الخراف البعيدة • خزانات الاواني والمكتبات والاسرة والصلبان والموائد والنوافذ كلها هربت الى الليل باحثة عن جذورها القديمة في الغابات والادغال • وتفتت كل شيء فيه مسامير • سفينة راسية (الله يعلم أين) أخذت بسرعة خاطفة كل المرمر والآجر والنافورة عائدة بها الى ايطاليا • مجموعة الاسلحة والادوات الحديدية ، والمفاتيح والاواني النحاسية وحدوات الحصان في الاسطبل ، كلها ذابت لتملأ النهر المعدني الذي يوجه ، على طول ممرات غير مسقفة ، الى الارض • كل شيء مسخ وعاد الى وضعه البدائي • الطين صار طينا من جديد مخلفا صحراء في مكان القصر •

ـ ١٣ ـ

حين جاء العمال عند بزوغ الفجر ليستأنفوا عملية الهدم ، وجدوا عملهم قد تم وانتهى • كان أحدهم قد أخذ تمثال سيريس الذي بيع في اليوم السابق الى تاجر تحفيات • وبعد تقديمهم شكوى ضد النقابة ، ذهب العمال وجلسوا على مقاعد متنزه المدينة • ثم أعاد احدهم الى الذكر قصة غامضة عن مركيزة من كابيلانياس كانت قد غرقت في ظهيرة يوم من أيام مايس بين زنابق نهر الالماندرز . لكن احدا لم يعر انتباها للحكاية ، وذلك لان الشمس كانت ترحل من الشرق الى الغرب والساعات التي تنمو على الجهة اليمنى من الساعة الجدارية حتما ستكون أطول بسبب الكسل اذ انها بالتأكيد تقود الى الموت •

شـ

تريد ان تدنو لها
ليتها ..
مرّت كما مر
خيالٌ بعيدْ
تريد ان تثأر من نارها
يا نارها
تخبو ويبقى الجليدْ
تريد ..
ماذا في الرؤى من مدى
طيف تخطاك
وجرح جديدْ
تريدِ
تلكَ لحظة مرةً
بايعها الزيف
فماذا تريد !!

تبحث في الدفاتر القديمهْ
عمّا يساوي
التعبَ
القهرَ



...اعـــــر !

منـذر الجبــوري

فلا تبصر غير الاحرف العقيمهْ
تفرح احيانا بفنِّ الشعر
تسّامى

ولا تدرك ان شوطك
الهزيمهْ

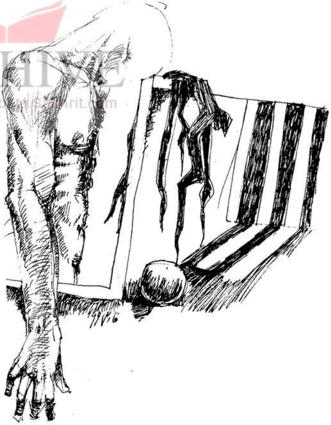
هل أهدم هذا
الركن الموبوء بفنِّ
الشعــــرِ !
حسنا :
اني أنزل جثة «نيرودا»
من هذا الرفِّ
وابعث للبقالِ « لزوميات الاعمى »
واصوّب نيرانَ الجرحِ
على ديوان « أبي الطيّبَ » . . .

اخبرتها يوما
بان الشعراء اكتشفوا التاريخْ
اخبرتها

يوما باني « شاعر ! »
ينهض اذ يُقتل
يستشهد اذ يُجهل
لايغفر ان يحطّ فوق افقه الظلامْ
. . .
« يعوم جرحينِ »
. . .
وكنتَ اجمع الضوء بعينيَّ
وكانت شمعة تستل من عينيَّ
تاريخا من الكذب
. . .
ابتداءً كانت اللعبةُ
أن أخادعَ الشموعْ
ان ادّعي الشوقَ
واستلقي على « فضيلةِ » الخشوعْ
وفجأةً
تبردُ حمّي الشعرِ
تهوي جثة الحرفَ على
مشنقة الكلامْ
وكفّها ترسمُ حيثُ الشعرُ يغدو



كذبةٌ ٭
علامةَ استفهامْ !



اعرفُ انَ اللغةَ المثلى
ان اصمتَ بعضاً
أو كُـــلاّ
ولان الحكماء أقروا
نَبلى ، والحكمةُ لاتَبلى
فليعلنْ شعراءُ العالمْ :
صمتاً اشهى
صمتاً احلى !

ادنو لعينيها ولكنني
أو صدُ دون وجهها
ألفَ بابْ
كفى عذاباً انني « شاعرٌ ! »
فكيف أدعو آخرا
للعذابْ

جماليات المكان

القواقع

٤

جاستون باشلار

ترجمة: غالب هلسا

١ ـ القواقع

ان المفهوم المنسجم مع القوقعة يبلغ حدا من الوضوح والصلابة واليقين يجعل الشاعر ، في البداية ،عاجزا عن استنباط الصور منه . فاندفاع الشاعر نحو قيم الحلم يتم احتجازها بواسطة الحقيقة الهندسية للاشكال . ان تعدد انواع هذه القواقع واصالتها وروعة اشكالها تجعل الخيال ينهزم امام الحقيقة الواقعية . فالطبيعة هنا هي التي تتخيل ، وخيالها شديد البراعة . اننا حين نتأمل قواقع الامونيات يتأكد لدينا ان ان الرخويات كانت تبني بيوتها في العصور السحيقة القدم طبقا لقواعد الهندسة الحديثة اذ كانت تبني بيوتها ـ قواقعها ـ حول محور حلزوني لوغارثمي . . ان شرحا شديد الوضوح لبناء هذه الاشكال الهندسية بواسطة الحياة نجده في كتاب مونود ـ هيرزن

الممتاز « مبادىء المورفولوجيا العامة » . يقول :

« القواقع تقـدم أمثلة لا حصر لها للاسطح الحلزونية ، حيث الخطوط التي تصل الحلقات الحلزونية المتعاقبة والتي تقوم فوق هذه الاسطح ، ذات ثنيات لولبية » .

من الطبيعي ان يعي الشاعر هذه المقولة الجمالية التي تبدعها الحياة . ولهذا نجد مقال **بول فاليري** وعنوانه (القواقع) يتوهج بروح الهندسة . يقول فاليري :

« الكريستال والزهرة والقوقعة تنفرد بكونها لا تتسم بالفوضى التي تميز معظم المرئيات . انها أشكال مميزة ، وواضحة للعين ، وان تكن أكثر غموضا بالنسبة للعقل من كل المرئيات التي لا نستطيع رؤيتها بوضوح » .

وبالنسبة لفاليري ، الذي كان تفكيره ديكارتيا بشكل أساسي ، كانت القوقعة تجسيدا للهندسة الحيوانية ، ولهذا فهي « واضحة ومتمايزة » . ان الشكل المبتدع مفهوم تماما ، والغامض ، بالنسبة لفاليري ، ليس الشكل ولكن التكوين . اما بالنسبة للشكل الذي سوف يتخذه هذا التكوين . فان هناك قرارا حيويا يحكم الاختيار الاولي الذي يتضمن تحديد ما اذا كانت القوقعة سوف تنساب في التفافها الى الشمال أم الى اليمين . وقد أثارت هذه المسألة ـ مسألة الانسياب الحلزوني ـ العديد من التعليقات . ولكننا نستطيع القول ان الحياة تبدأ بالالتفاف حول نفسها أكثر مما تبدأ بالصعود الى الاعلى . ولكن ، أية صورة ماكرة وذكية حد الروعة للحياة تلك التي يشكلها مبدأ الالتفاف الحيوي حول الذات ! وأي الهام توحي به القوقعة التي تشذ عن قانون تشكلها !

لقد توقف بول فاليري طويلا عند كمال شكل القوقعة ، تلك القيمة التي تجد تبريرها المطلق في جمال وصلابة شكلها الهندسي ، ولم يلق بالا للمسألة البسيطة وهي كون القوقعة وسيلة لحماية الحيوان الرخوي الذي يعيش في داخلها . وبهذا يكون شعار الرخوية : علينا ان

نعيش لنبني بيتا ، لا نبني بيتا لنعيش فيه ·

الا ان فاليري ، في المرحلة الثانية لتأمله ، تبين حقيقة ان القوقعة حين يصنعها الانسان فانها تظل قوقعة من الخارج فقط ، تحمل طابع الصنعة الانسانية · ولكن « **الرخوية تفرز قوقعتها** » ، كما يقول فاليري · انها تدع المادة المعمارية « تنساب خلالها » كما انها « تصفي غلافها الرائع حسب الحاجة » · وحين يبدأ انسياب المادة المعمارية فان البيت يكون قد اكتمل · وبهذا يعود فاليري الى سر الحياة المانحة للشكل ، سر التكوين البطيء والمتصل ·

ولكن هذه الاشارة الى التكوين البطيء هي مجرد مرحلة واحدة من مراحل تأمل فاليري ، اذ ان كتابه المعنون « **عجائب البحر** » والذي اقتبسنا من أحد فصوله ، المعنون « القواقع » هو مدخل لمتحف من الاشكال · وقد رسم هذا الكتاب **بول - أ· روبرت** بالالوان المائية · وقبل ان يبدأ الرسام بالتصوير قام بتلميع كل الصمامات والمصاريع · ان هذا التلميع الرقيق قد أدى الى تعرية جذور الالوان ، وبهذا جعل من الممكن الانخراط في فعل التلوين ، بل وفي تاريخ التلوين · ان هذا جعل البيت جميلا الى حد ، جميلا بعمق ، أصبح مجرد الحلم بسكناه اهانة لقدسيته ·

- ٢ -

الظاهراتي الذي يرغب في معايشة صور وظيفة السكنى عليه الا يخضع لسحر الجمال الخارجي · لان الجمال ، بشكل عام ، يجسد ويزعزع التأمل الحميم · ولا يستطيع الظاهراتي ان يحذو حذو عالم الرخويات ، الذي ينصرف في عمله الى تصنيف التنوع الهائل للقواقع ، والذي يبحث عن هذا التنوع · ولكن الظاهراتي يستطيع ان يتعلم كثيرا من عالم الرخويات ، اذا ما شاركه هذا الاخير دهشته الاصيلة ·

فهنا ، كما هي الحال بالنسبة للاعشاش ، يجب ان يبدأ الاهتمام المتصل بالدهشة الاصلية للمشاهد الساذج · هل يمكن للكائن ان يظل حيا داخل قطعة حجر ، داخل هذه القطعة من الحجر ؟ ان الدهشة التي من هذا النوع يندر ان تعاش مرتين · ان الحياة تزيل حدتها سريعا . وبالاضافة الى هذا ، فمقابل القوقعة « الحية » كم يوجد هنالك من القواقع الفارغة ! كم من قوقعة مهجورة مقابل كل قوقعة مسكونة ؟

ولكن القوقعة الفارغة ، مثل العش الفارغ ، تبعث أحلام يقظة المأوى · اننا ، دون شك ، نبالغ في صقل أحلام يقظتنا حين نتابع صورا بسيطة كهذه · ولكنني أعتقد ان على الظاهراتي ان ينحو الى اتجاه البساطة القصوى · ولهذا أرى انه من المفيد ان اقترح علما ظاهراتيا لدراسة القوقعة المسكونة ·

- ٣ -

أكبر دليل على الدهشة هو المبالغة · وما دام ساكن القوقعة يدهشنا ، فان الخيال سوف يخلق مخلوقات مذهلة ، أكثر ادهاشا من الواقع ، ويجعلها تخرج من القوقعة · ففي كتاب جورغس بالتروسيتس « **العصور الوسطى المدهشة** Le Moyen âge fantastique » نجد نسخا عن جواهر قديمة حيث « ابعد الحيوانات عن التوقع : ارنب ، عصفور ، أيل ، كلب ، تخرج من قوقعة ، وكأنها خارجة من قبعة الساحر · » ان هذه المقارنة بقبعة الساحر لا فائدة منها لانسان يقف في المركز الذي تنبثق منه الصور · عندما نقبل الدهشة اليسيرة فاننا نعد انفسنا لتخيل الدهشة العظمى · في عالم الخيال يصبح أمرا طبيعيا ان يخرج حيوان ضخم كالفيل من قلب القوقعة · وسوف يكون أمرا شاذا ان نطلب منه ان يعود اليها · في فصل تال سوف أبين انه في عالم الخيال لا يكون الدخول والخروج متطابقان ·

كتب **بالتروسيتس** :

« **حيوانات كبيرة وطليقة الحركة تنجو بشكل غامض من بعض الاشياء الصغيرة** · » ويضيف : « **لقد ولدت افروديت في هذه الظروف** · » ويقول : «**على قطع نقود هادتريا، نرى راس امرءه ، شعرها متطاير من الريح ، قد تكون افروديت ذاتها خارجة من قوقعة مستديرة** · »

ان الجمال والضخامة تدفعان البذور الى التضخم · وكما سوف اشرح فيما بعد ، فان احدى قوى جاذبية الحجم الصغير تتولد من كون الاشياء الكبيرة تنبثق من الاشياء الصغيرة ·

ان كل ما يتصل بالكائن الحي الذي يخرج من القوقعة ذو طابع ديالكتيكي · ولانه لا يخرج كلية فان الجزء الذي يخرج يناقض الجزء المتبقي في الداخل · ان مؤخرة الكائن الحي تظل مسجونة في الاشكال الهندسية الصلبة · ولكن الحياة في خروجها تكون متعجلة الى درجة انها لا تأخذ شكلا محددا مثل أرنب صغير أو جمل · فبعض المنحوتات تحمل كائنات مختلطة بشكل غريب · مثال ذلك تلك الحلزونة المرسومة في كتاب بالتروسيتس التي لها « رأس انساني ملتح ، واذن ارنب بري ، تلبس قلنسوة مطران ، ولها أربع أرجل حيوانية · » ان القوقعة مثل قدر الساحرة تتخمر فيه الغرائب المخيفة

ان Les Heures de Marguerte de Beaujeu (ساعات مرجريت بوجيه) مليئة بالاشكال المخيفة التي من هذا النوع · ان الكثير منها قد نزع قوقعته ولكنه ظل ملتفا باستدارة القوقعة · كما ان رؤوس كلاب وذئاب وطيور وبشر ملتصقة مباشرة بأجساد الحلزونة · » وهكذا فان أحلام يقظة جامحة ووحشية ترسم مخططا

لفترة مختزلة من التطور الحيواني . وبكلمة أخرى ، فلتحقيق البشاعة ما علينا الا ان نختصر التطور .

والواقع ان الكائن الذي يخرج من القوقعة لا يوحي فقط بأحلام يقظة لكائنات مختلطة « نصف سمكة ونصف انسان » بل بكائنات نصف حية ونصف ميتة ، وفي حالات متطرفة يكون نصف انسان ونصف حجر . وهذه الاحلام هي عكس أحلام اليقظة التي تشلنا من الخوف . ففي كتاب كارل يونغ « **علم النفس والخيمياء** » ، حين نتأمل الصور الموجودة على صفحة (٨٦) ، فاننا نرى : (١) Melusines ، وهي ليست ذلك النمط الرومانسي التي تخرج من مياه البحيرات ، بل رموز الخيمياء ، التي تساعدنا على ان نصوغ الاحلام عن الحجر التي يقال انها مصدر الحياة . ان Melusine تخرج من ذيلها المحرشف والمكون من الحصى الذي يعود الى زمان سابق سحيق ، وهو ذيل حلزوني الى حد ما . اننا لا نطلع بانطباع ان هذا المخلوق المتخلف قد استعاد قوته . فالذيل ـ القوقعة لا يطلق ساكنيه من اسارهم . اذ هو على الاصح مادة شكل متخلف للحياة قد مسخ الى حال من العدم بواسطة كائن أعلى . ان الحياة هنا تصل بطاقتها الى القمة . وتكتسب هذه القمة دينامية في الرمز المكتمل للانسان ، لان كل الحالمين بالتطور يحتفظون بالانسان في ذهنهم . في هذه الرسوم ينبثق الانسان من شكل سقيم لم يبذل الفنان جهدا في ابداعه . ولكن الخمول لا يثير احلام اليقظة ، والقوقعة قشرة سوف يتم التخلي عنها . ولكن قوى الانبثاق ، قوى الانجاب والتوالد تبلغ حدا من الحيوية ، فنرى كائنين انسانيين ، يلبسان تاجين ، يخرجان بنصف أجسادهما من القوقعة التي تفتقد الشكل ، في صورة رقم ١١ من كتاب يونغ . ان هذه هي Melusine ذات الراسين .

كل هذه الامثلة تقدم لنا وثائق ظاهراتية لدراسة فينومينولوجية فعل « ينبثق » ، وهذه الظاهراتية تتأكد لان هذا الانبثاق يماثل أنواع « الانبثاق » المخترعة . وفي هذه الحال يصبح الحيوان مجرد مبرر لمضاعفة صور « الانبثاق » . الانسان يعيش بالصور . وككل الافعال الهامة فان فعل « ينبثق من » يتطلب بحثا مطولا نستطيع خلاله ان نضيف الى الامثلة الملموسة الحركات التي لا تكاد ترى لبعض التجريدات . اننا لا نلمس الا القليل ، أو لا شيء على الاطلاق ، من الحركة في مشتقات قواعد اللغة أو في الاستدلال والاستقراء . حتى الافعال تتجمد مثل الاسماء . الصور وحدها هي التي تدفع الافعال الى الحركة .

ـ ٤ ـ

بالنسبة لموضوع القواقع ، اضافة الى جدل الصغير والكبير ، فان الخيال يستثار بجدل الكائنات الطليقة والكائنات المكبلة . كل شيء يمكن توقعه من الكائنات الطليقة !

ان الحلزونة ، في الحياة الواقعية ، تخرج ببطء من قوقعتها ، ولهذا فانه يسهل علينا مراقبة « سلوك » الحلزونة . ولكن اذا استطعنا ان نستعيد السذاجة المطلقة في مراقبتنا ، اي ان نعيش لحظة مراقبتنا الاولى لهذا الحدث . حين نفعل ذلك فاننا نعطي دافعا جديدا لمركب الخوف والدهشة الذي يرافق كل استهلال للفعل على هذه الارض . اننا ، في تلك اللحظة ، نود ان نرى ولكننا نخاف من الرؤية . وهذا هو المدخل العقلاني لكل معرفة حيث الاهتمام يتأرجح ، ويتعثر ، ثم يعود ثانية . ان المثال الذي بين أيدينا عن مركب الخوف والدهشة ليس صارخا . وذلك لان الخوف من الحلزونة يهدأ على الفور ، باعتبارها « تافهة » . ولكن هذه الدراسة تنصب على هذه « التفاهات » ، لانها تكشف أحيانا عن دقائق غريبة . ولاستخراج هذه الدقائق فلسوف اضعها تحت مجهر الخيال .

موجات الخوف والدهشة تزداد عندما نلغي الواقع الذي يهدىء هذا المركب ، وذلك عندما نتخيل . دعونا ندرس الوثائق عن صور تم تخيلها أو رسمها ، والتي حفرت على الجواهر أو على الاحجار . هنالك مقطع في كتاب بالتروسيتا حيث يسترجع صورة رسمها فنان لكلب يقفز من داخل قوقعة ويهاجم أرنبا . لو اننا رفعنا درجة العدوانية قليلا فان ذلك الكلب سوف يهاجم انسانا . وهذا مثال واضح لنمط الفعل المتصاعد الذي يتجاوز فيه الخيال الواقع . ان الخيال هنا لا يلتزم بالابعاد الهندسية ، بل يعمل بموجب القوة والسرعة أيضا ـ وذلك ليس من خلال توسيع المساحة بل بتسريع الايقاع . عندما تزيد كاميرا سينمائية سرعة تفتح الوردة فاننا نشهد صورة رائعة للعطاء ، وكأن الزهرة التي تتفتح بسرعة ودون تحفظ ادركت معنى المنح ، وبهذا تبدو وكأنها منحة من العالم لنا . ولكن حين تعرض لنا السينما ، بحركة سريعة ، الحلزونه وهي تخرج من قوقعتها ، أو وهي ترفع قرنيها نحو السماء بسرعة ، فأية عدوانية سنشهد ! عدوانية القرنين ! عندها سوف تكبت دهشتنا بواسطة الخوف ، وبهذا فان مركب الخوف والدهشة سوف يتحلل .

ان هنالك مظهرا عدوانيا في كل تلك الصور التي ينبثق فيها كائن مهتاج من قوقعة ميتة . ان الفنان يحاول هنا ان ينقل الينا أحلام يقظته الحيوانية . ينتمي الى نفس نمط خروج حيوانات ذوات أربع ، وعصافير وبشر من القوقعه ، اختزال الحيوانات التي تتصل رؤوسها بذيولها مباشرة ، لان الفنان ألغى الجزء الفاصل بينها . ان الغاء هذا الجزء الفاصل هو بسبب

السرعة • وبسبب نوع من التسارع يتسم به الدافع الحيوي المتخيل فان الكائن الدي ينبثق من الارض يستعيد شكله الاصلي على الفور •

ولكن دينامية هذه الصور المتطرفة تكمن في حقيقة انها تتوهج بالحياة من خلال جدل الخفي والظاهر • ان الكائن الذي يختبيء « وينسحب الى داخل قوقعته» انما يعد نفسه للخروج • ان هذا يصدق على مجموعة الاستعارات ، ابتداء من بعث الانسان من قبره ، الى الانفجار المفاجيء لشخص صمت لفترة طويلة • واذا بقينا في قلب الصورة موضع الدراسة ، فاننا نخرج بانطباع بان الكائن الذي يظل ساكنا في قوقعته يتاهب لانفجار ان لم نقل عاصفة • ان أشد الانبثاقات دينامية تحدث في الوجود المكبوت ، وليس في الارتخاء المترهل للكائن الكسول الذي لا يريد سوى ان ينتقل الى مكان آخر يواصل فيه استرخاءه • واذا عشنا تجربة المفارقة الخيالية للحلزونة المتميزة بالحيوية ـ ان كثيرا من أعمال الحفر تقدم لنا أمثلة ممتازة لهذا ـ فاننا نتوصل الى أشد أنواع العدوانية حسما ، لانها عدوانية مؤجلة ، عدوانية تنتظر فرصتها الملائمة • الذئاب القابعة في القواقع أشد شراسة من الذئاب الطليقة •

ـ ٥ ـ

من خلال الالتزام بوسيلة تبدو لي حاسمة بالنسبة لفينومينولوجية الصور ، وسيلة تصنف الصورة باعتبارها مبالغة من صنع الخيال ، أكون قد أكدت جدل الكبير والصغير ، المخفي والظاهر ، الوديع والعدواني ، والمترهل والحيوي • ولقد تابعت الخيال في تجاوزه للواقع ، من خلال وظيفته في التضخيم ، وذلك لانه حين نبغي التجاوز علينا ان نبدأ بالتضخم •

لقد رأينا كيف يمارس الخيال بحرية فعله على المكان والزمان وعناصر القوة • ولكن فعل الخيال لا يقتصر على مستوى الصور • انه يعمل على مستوى الافكار أيضا ، دافعا اياها الى التطرف • هنالك أفكار تحلم • هنالك نظريات ، مثلا ، كان يعتقد انها علمية ثم تبين انها في حقيقتها أحلام يقظة جامحة • سوف اقدم هنا مثالا للفكرة ـ الحلم التي من هذا النمط ، والتي تتخذ القوقعة كأحسن برهان على قدرة الحياة على انشاء الاشكال • وطبقا لهذه النظرية ، التي صاغها **ج• ب• روبينت** في القرن الثامن عشر ، فان كل شيء له شكل يمتلك تكوين القوقعة ، وفعل الحياة الرئيسي هو صنع القواقع • ورأيي انه في قلب جدول روبينت الكبير للتطور حلم قواقع كبير •

ان عنوان احد كتبه يكشف عن تكييف ذهنه ، فعنوان الكتاب : **(نظرات فلسفية حول التدرج الطبيعي لاشكال الوجود ، او المحاولات التي تبذلها الطبيعة وهي تتعلم خلق الانسانية • امستردام ١٧٦٨)** • ان من يملك الصبر على قراءة الكتاب بكامله سوف يجده تعليقا حقيقيا ، بشكل متعصب ، على أنواع الرسوم التي سبق وذكرناها • اننا هنا ، أيضا ، نجد الحيوانات المجتزأة عبر الكتاب كله : ان الكائنات المتحجرة ، بالنسبة له ، هي قطع من الحياة ، قوالب لاجزاء من الجسد سوف تجد حياتها المتكاملة في قمة تطور يمهد الطريق للانسان • وبهذا يمكننا القول انه في داخل الانسان يوجد مجموعة من القواقع • ولكل واحدة منها سببيتها ، التي جربتها الطبيعة خلال قرون طويلة عندما كانت تعلم نفسها كيفية صنع الانسان بجمع قوقعة مع أخرى • ان الوظيفة تبني شكلها من قوالب قديمة ، والحياة ، رغم كونها جزئية ، تبني مأواها كما يبني المحار قوقعته •

واذا كان بالامكان التوفيق في معايشة هذه الحياة الجزئية مرة أخرى ، في الضبط المحكم لحياة تمنح نفسها شكلا ، فان الكائن الذي يمتلك الشكل يسود آلاف السنين • لان كل شكل يستعيد الحياة • والكائنات المتحجرة ليست مجرد كائنات عاشت في الماضي ، ولكنها ما تزال حية ، مستغرقة في النوم داخل شكلها • ان القوقعة أوضح مثال على حياة كونية تكيفت قوقعيا •

كل هذا يؤكده روبنت ، فيقول :

« اخلت اقتنع بان الكائنات المتحجرة حية ، ان لم يكن ذلك بينا من خلال المظهر الخارجي للحياة وذلك بسبب نقص بعض الاعضاء والحواس (رغم انني لا استطيع ان اجزم بهذا) فهنالك ، على الاقل ، نمط من الحياة الخفي والداخلي ، وهو حقيقي جدا ، رغم انه متخلف عن الحياة التي تتمتع بها الحيوانات والنباتات النائمة • ولكنني لا اهدف الى القول بحرمانها من الاعضاء اللازمة لحياتها • ومهما كان شكلها فانني ارى انها تتقدم نحو امتلاك شكل مماثل لذاك الذي تملكه مثيلاتها في عالم النبات والحشرات والحيوانات الكبيرة واخيرا الانسان • »

ويمضي روبينت في تقديم شروح ترافقها منحوتات دقيقة لاحجار تشبه القلب والدماغ وعظم الفك والقدم والكلية والاذن والعين واليد والعضلات ـ ثم مختلف الاجزاء التي تشكل الاعضاء التناسلية للمرأة والرجل الخ ••

اننا نخطيء اذا لم نر في هذا سوى محاولة لتسمية أشياء جديدة من خلال مقارنتها بمسميات شائعة • ان المسميات هنا تفكر وتحلم ، ان الخيال نشط • هنالك قواقع القلب ، قوالب أولية لقلب سوف ينبض يوما ما • ان مجموعة روبينت من القواقع هي أجزاء تشريحية سوف تكون انسانا عند تتعلم الطبيعة اتقان صنعه • ان العقل الناقد سوف يحتج قائلا ان روبينت «كان ضحية لخياله» • أما بالنسبة للظاهراتي الذي يتجنب

النقد انطلاقا من فلسفته فانه قادر على أن يتبين بسرعة ان وراء هذا الاسراف في ايراد المسميات ، وثراء وحيوية الصور يوجد حلم يقظة عميق · كان روبينت يرى في الشكل حركة من الداخل الى الخارج · فالحياة ، كما يرى ، تخلق الاشكال ، ولذلك فانه من الطبيعي تماما ان الحياة ، منشئة الاشكال ، قادرة على خلق الاشكال الحية · ومرة أخرى ، فانه في أحلام يقظة كهذه ، يكون الشكل هو بيت الحياة ·

والقواقع ، مثل الاحياء المتحجرة ، هي محاولات متعددة من جانب الطبيعة لتعد أشكالا لمختلف أجزاء الجسم البشري · انها أجزاء من رجل وأجزاء من امراة · وهو يقدم وصفا لقوقعة الزهرة التي تمثل العضو التناسلي للمراة · ولا شك ان المحلل النفسي لن يتردد في تشخيص الهوس الجنسي الكامن وراء هذه التصنيفات والشروح التي تمضي الى أدق التفاصيل · ولن يصعب عليه في متحف القواقع هذا ان يجد ، أنواعا تجسد ذلك التهويل الخيالي مثل المهبل ذي الاسنان ، الذي كان أحد الموضوعات الرئيسية في دراسة ماري بوناپارت عن ادجا آلانپو · اذا صدقنا روبينت فلسوف نقتنع ان الطبيعة قد أصيبت بالجنون قبل أن يصاب به الانسان · اننا نستطيع تصور الرد الذي سيرد به روبينت على ملاحظات علماء النفس والمحنين النفسيين ، وهو ما قاله بالفعل في كتابه : «علينا الا نستغرب ذلك الجهد الذي بذلته الطبيعة لتضاعف قوالب الاعضاء التناسلية ، نظرا لاهمية هذه الاعضاء» ·

بالنسبة لحالم يحلم بافكار علمية مثل روبينت ، الذي حول رؤاه الى نظرية متكاملة ، سوف يضل المحلل النفسي الذي تعود حل العقد النفسية العائلية · اننا ، بالنسبة لروبينت سوف نحتاج الى تحليل نفسي كوني ، يبتعد لثانية واحدة عن الاعتبارات الانسانية ، وينصرف الى دراسة تناقضات الكون · اننا نحتاج الى تحليل نفسي للمادة حيث انه في الوقت الذي يوافق فيه على الرفقة الانسانية (المتجسدة في الخيال) للمادة ، سوف يولي اهتماما أكبر الى توالد صور المادة · وهنا ، في هذا المجال المحدود الذي ندرس فيه الصور ، علينا أن نحسم تناقضات القوقعة التي تبدو أحيانا خشنة المظهر ولكنها بالغة النعومة والصفاء في الفتها · كيف كان بامكانها أن تصبح بهذا الصقل مع كائن شديد الطراوة والترهل ؟ ولكن الاصبع الذي يحلم وهو يداعب سطح اللؤلؤة ، الا يتجاوز كل أحلامنا الانسانية ؟ أبسط الاشياء تكون أحيانا معقدة سيكولوجيا ·

ولكن اذا سمحنا لانفسنا بالاستغراق في أحلام يقظة الحجر المسكون فلن تنتهي أبدا · من العجيب ان هذه الاحلام قصيرة وطويلة في نفس الوقت · فمن الممكن المضي بها الى ما لا نهاية ، ولكن التفكير يمكن أن ينهيها في لحظة واحدة · انه بمجرد اشارة بسيطة تصبح القوقعة انسانية ، ولكننا نعرف على الفور انها ليست كذلك · بالنسبة للقوقعة ينتهي الدافع الحيوي للسكن بسرعة شديدة لان الطبيعة تحقق بأكثر مما ينبغي أمان الحياة المنغلقة · غير ان الحالم غير قادر على الاعتقاد بان العمل قد انتهى لمجرد ان الجدران قد بنيت ، ولهذا فان حلم بناء القوقعة يضفي حياة وحركة على ذرات متصلة هندسيا · وبالنسبة لهذه الاحلام فان القوقعة في تكوينها ذاته حية · ويمكننا ان نعثر على برهان على هذا في اسطورة طبيعية عظمى ·

— ٦ —

أكد مرة **الاب گيرشر** ، وهو قس يسوعي ، انه على سواحل صيقليا «بعد طحن قواقع المحار حتى تصبح كالدقيق فانها تعود للحياة مرة اخرى وتاخذ في الانجاب اذا ما رش ماء مالح فوق هذا الدقيق» ·

وقد قارن قس فالمون هذه الخرافة بانبعاث طائر الفينيق من رماده · أي اننا هنا أمام فينيق مائي · ولكن قس فالمون لا يميل الى تصديق الحكايتين · أما بالنسبة لي ، برؤيتي التي يحكمها الخيال ، فاننا نستطيع ان نخرج من ذلك باستنتاج واحد : ان الفينيقين هما نتاج الخيال · انهما حقائق الخيال ، الحقائق الايجابية جدا لعالم الخيال ·

بالاضافة الى هذا ، فان حقائق الخيال تتصل برموز ذات أصل قديم · يقول بالتروسيتس انه «حتى العصر الكارولنجي Carolingian ، كانت المقابر تحتوي على قواقع ــ وهو رمز للقبر الذي سوف يبعث منه الانسان» ·

وكتب شاربونيه ــ لاسيه :

« كانت المحارة بقوقعتها الصلبة والحيوان الطري الذي في داخلها هي رمز القدماء الى الانسان جسدا وروحا · لقد استعمل القدماء القوقعة كرمز للجسد الانساني الذي يحيط الروح بغلاف خارجي ، بينما الروح التي تنشط الجسد كله تتمثل بالرخوية · ولهذا قالوا ان الجسد يموت عند ما تغادره الروح مثل القوقعة التي تتوقف عن الحركة عندما يغادرها الحيوان الذي يعيش في داخلها » ·

نستطيع الحصول على ثروة من الوثائق حول موضوع «**قواقع الانبعاث**» · ولكن في مجال دراستنا هذه لا حاجة لنا بالعودة الى التقاليد البالغة القدم · كل ما علينا ان نفعله هو ان نسأل أنفسنا : كيف انه في حالة بعض أحلام اليقظة الساذجة تعزز أبسط الصور تقليدا متوارثا ؟ ان لاسيه يقرر هذه المسائل بكل البساطة والسذاجة الممكنة · فبعد أن يورد نصوصا من سفر أيوب في التوراة تصور أمل الانبعاث الذي لا يقهر ، يضيف : « **كيف حدث ان الحلزونة الهادئة ،**

المتصقة بالارض قد اختيرت لترمز الى هذا الامل المتوقد الذي لا يقهر ؟ تفسير ذلك انه في ذلك الفصل المتجهم من السنة ، عندما يمسك الموات الشتوي الارض بقبضته ، فان الحلزونة تنغرس عميقا في الارض ، تنغلق على ذاتها داخل قوقعتها ، وكأنها داخل كفن ، وذلك بواسطة الكلس ، وتظل كذلك الى ان يأتي الربيع ويغني أغاني عيد الفصح فوق قبرها ٠٠ عندها تحطم جدرانها وتعود الى الظهور في ضوء النهار ، مليئة بالحياة ٠ »

انني أطالب القراء الذين قد يسخرون من هذا الحماس أن يتصوروا دهشة عالم الحفريات الذي اكتشف قبرا في اندر واللوار «فيه تابوت يحتوي على حوالي ثلاثمائة قوقعة موضوعة فوق الهيكل العظمي من القدم الى الخصر» ٠ ان هذا يتصل بمعتقد يقودنا الى أصل كل المعتقدات . ان عالما من الرموز مفقودا يأخذ بتجميع الاحلام حوله ٠

ان كل البراهين التي نعرضها بالتالي حول القدرة على التجدد ، والانبعاث أو يقظة الكائن يجب اعتبارها توحيدا لاحلام اليقظة ٠

واذا أضفنا الى هذه القصص الرمزية والرموز المتصلة **بالانبعاث** الطبيعة التركيبية لاحلام قوى المادة ، نستطيع أن نفهم كيف ان الحالمين المدمنين لا يستطيعون التخلي عن حلم فينيق الماء ٠ ان القوقعة ذاتها ، حيث الانبعاث يجري اعداده من خلال الحلم التركيبي ، خاضعة للانبعاث ٠ فما دام التراب الذي في القوقعة يستطيع ان يعيش تجربة الانبعاث فلا يوجد أي سبب يمنع القوقعة المسحوقة من استعادة قدرتها الحلزونية ٠

ان العقل الناقد سوف يسخر من هذه الصور المنفلتة ، وسوف يطالب الواقعي بتجارب معملية ٠ سوف يطالب بتأكيد صحة هذه الصور من خلال مواجهتها بالواقع ٠ فلو شاهد قواقع مسحوقة لقال : حولوها الى رخويات ! ولكن مشاريع الظاهراتي أكثر طموحا : ينبغي أن يعيش كما عاش حالمو الصور العظام من قبله ٠ وأشير هنا ان قولي (كما يعيش) هي أكثر توكيدا من قولي (مثلما عاش) لان الثانية تلغي ملمحا ظاهراتيا ٠ ان الظاهراتي لا يود ان يقلد ، بل ان يعيش ٠

ان المادة التي يمكن أن نجمعها من أحلام اليقظة عن الوسيلة التي تضع بها الحلزونة قوقعتها لا نهاية لها اذا حاولنا فهم ذلك ظاهراتيا : كيف ان أكثر الاحياء هلامية قادرة على صنع قوقعة صلبة ، كيف انه في هذا الكائن المنغلق تماما على ذاته ، يحمل نبض الذبذبة الكونية العظيمة للشتاء وللربيع ٠ وحتى من الزاوية السيكولوجية ، فهذه ليست مسألة عبثية ٠ انها تبرز أمامنا تلقائيا بمجرد ان نعود الى الشيء ذاته ، كما يقول الظاهراتيون ، أي بمجرد ان نبدأ بالحلم بالبيت الذي ينمو بتناسب مع جسد ساكنه ٠ كيف تنمو الحلزونة الصغيرة في سجنها الحجري ؟ ان هذا السؤال طبيعي ويمكننا ان نلقيه بشكل طبيعي ٠ (ولكنني أفضل الا أسأله لانه يؤدي بي الى أسئلة طفولتي) ٠ غير انه بالنسبة لقس فاليمون يظل سؤالا غير مجاب ، ويضيف :

«عندما تتعلق المسألة بالطبيعة فمن النادر ان نجد أنفسنا في وضع مألوف ٠ فمع كل خطوة هنالك شيء ما يهين ويعذب العقول المعتزة بذاتها» ٠ وبكلمة اخرى ، فان القوقعة ، ذلك البيت الذي ينمو مع ساكنه ، هو أحد عجائب الكون ٠ وينتهي قس فاليمون الى القول ان القواقع بشكل عام «موضوعات سامية للتأمل» ٠

— ٧ —

انه لأمر ممتع ان نرى معظم الخرافات وقد أصبح ضحية خرافة ٠ في بداية القرن الثامن عشر لم يكن قس **فاليمون** يؤمن باسطورة الفينيقيين : النار والماء ، ولكنه كان يؤمن بمزيج بين الاسطورتين ٠ فاذا أحرقنا شجرة سرخس وتحولت الى رماد وأذبناها في ماء نقي ، ثم جعلنا الماء يتبخر ، فلسوف نحصل على حبيبات كريستال جميلة لها شكل ورقة السرخس ٠ وهنالك أمثلة أخرى عن حالمين يتأملون ليكتشفوا ما أسميه أملاح النمو المشبعة المشكلية السببية ٠

ولكن ما هو أكثر صلة بالمسائل المطروحة هو اننا نشعر ان صور العش والقوقعة ذات تأثير كبير على كتاب قس فاليمون ٠ ففي أحد مواضع الكتاب يتحدث المؤلف عن نبات أو محار الاناتيفير anatifére الذي ينبت على أخشاب السفن : «انه تجمع ثماني قواقع حيث تبدو تقريبا مثل باقة من الزنبق ٠٠ كلها من نفس مادة قواقع بلح البحر ٠٠ المدخل من الاعلى ، وهي مغلقة بواسطة أبواب صغيرة متصلة ببعضها بأروع طريقة متخيلة . كل مايتبقى لدينا هو معرفة الكيفية التي تكون بها هذا النبات البحري وسكانه الذين يقطنون هذه المقصورات البديعة الصنع .

وبعد عدد قليل من الصفحات نجد تأثير القوقعة والعش واضحا ٠ ان هذه القواقع هي أعشاش طارت منها العصافير : «أقول ان قواقع نباتي البحري ٠٠ أعشاش طيور ذات أصل غامض ، نسميها في فرنسا marcuses (نوع من البط البحري) تتكون وتفقس» ٠

اننا نشهد هنا اختلاطا في الفصائل كان شائعا في أحلام يقظة العصور السابقة للعلم ٠ فكان يفترض ان هذا النوع من البط البحري من ذوات الدم البارد٠ وعندما يسأل احد عن كيفية التي تفقس بها هذه الطيور كتاكيتها كانت الاجابة الشائعة : لماذا تجلس

مثل هذه الطيور فوق بيضها ما دامت بطبيعتها لا تدفىء البيض ولا الكتاكيت ؟

يضيف قس فاليمون ان «مجموعة من رجال اللاهوت اجتمعوا في السوربون وقرروا أن يبعدوا البط البحري عن صنف الطيور ويعتبروه نوعا من السمك» • وما دام الامر كذلك ، أصبح بالامكان أن تؤكل في فترة الصوم الكبير •

وقبل ان تغادر هذه الطيور عشها ــ القوقعة ــ هذه الطيور التي هي نصف طيور ونصف سمك ــ تكون ملتصقة بعشها بواسطة منقارها • وهكذا نرى ان حلما يقوم على العلم أخذ يجمع تفاصيل اسطورية • ان حلمي يقظه عظيمين عن العش والقوقعة مقدمين من منظورين موضوعين في علاقة تحول متبادلة • العش والقوقعة صورتان عظيمتان تعكسان حلم يقظتيهما • والاشكال وحدها لا تكفي لايجاد اتصال كهذا وفي الواقع ان مبدأ أحلام اليقظة التي تجتذب أساطير كهذه تتخطى التجربة • ان الحالم ، هنا ، يكون قد دخل منطقه حيث تتولد اليقينيات التي تنبع من منطقة ما وراء ما نراه ونلمسه • لو لم تكن الاعشاش والقواقع ذات دلالة لما كان بالامكان التأليف بينهما بهذه السرعة والسهولة • بعينين مغمضتين ، ودون التفات للشكل أو اللون ، يستولي يقين على الحالم يتصل بالمأوى حيث تكون الحياه مرتزه ، ومعدة ، ومعادة صياغتها • ان الاعشاش والقواقع لا تتحد على هذا النحو الا في حلم اليقظة • هنا فرع كامل من «بيوت الحلم» تكشف عن جذرين يتداخلان في أحلام اليقظة الانسانية كما تتداخل كل الاشياء البعيدة •

انني اتردد في الحديث بوضوح عن احلام اليقظة هذه حيث لا تعين الذاكرة في الايضاح أو الشرح • واذا حاولت دراستها من خلال ولادتها على النحو الذي ذكرته في النصوص السابقة ، فانني أميل الى الاعتقاد ان الخيال يسبق الذاكرة زمنيا •

ــ ٨ ــ

بعد هذا الخروج الى مناطق بعيدة في أحلام اليقظة ، لنعد الى الصور التي تبدو أكثر قربا من الواقع • ولكنني اسأل نفسي : هل صور الخيال قريبة من الواقع ؟ لانه كثيرا ما يحدث ان نظن اننا نصف في حين اننا نتخيل . نتصور اننا قدمنا وصفا مفيدا ومسليا في الوقت ذاته كما هو الحال في نوع من الادب • مثال ذلك كتاب صدر في القرن الثامن عشر لتوجيه الفارس الشاب ، وفيه نجد «الوصف» التالي لقوقعة مفتوحة متصلة بحجر : «بخيوطها وأعمدتها تبدو كالخيمة » • ويقول الكاتب انه يمكن نسج هذه الخيوط ، وانه من المعروف انه في زمن ما كانت الخيوط تصنع من حبال مراسي القواقع • والنتيجة الفلسفية التي يخرج بها المؤلف مقدمة خلال صورة عادية : «الرخويات تبني بيوتا تحملها معها أينما سارت» ولهذا «فهي في بيتها مهما كانت البلاد التي تسافر اليها» • لم أكن لاردد تفاهة كهذه لو لم أقرأها مئات المرات في مختلف الكتابات • وهي مطروحة لتأمل فارس في السادسة عشرة من عمره !

هنالك أيضا اشارات متكررة الى كمال المسكن الطبيعي • اننا نقرأ : «كلها مبنية بنفس الخطة والتي تهدف الى تامين مأوى للحيوان • ولكن كم هي متنوعة هذه الخطة البالغة البساطة ! كل واحدة منها لهـا مكونات الكمال ولها سحرها وفوائدها» .

ومثل هذه الصور تماثل الدهشة الطفولية ، السطحية ، المشتتة • ولكن ، على سيكولوجية الخيال ان تهتم بكل شيء ، اذ ان أصغر الاهتمامات قد تمهد الطريق للاهتمامات الكبرى .

يأتي وقت أحيانا نرفض فيه الصور البالغة السذاجة ، ونزدري المبتذلة • من المؤكد انه لا يوجد اكثر ابتذالا من صورة البيت ــ القوقعة . انه ابسط من أن يوصف بشكل متقن وأقدم من أن يتم تجديده • انه يقول ما يفترض أن يقوله بكلمة واحدة • ورغم هذا فانه صورة بدئية ، أساسية ، غير قابلة للالغاء • انها تنتمي الى المعرض الراسخ لمنبوذات الخيال الانساني •

ان الادب الشعبي مليء بالاغاني التي تطلب من الحلزونة ان تكشف قرنيها • ويحب الاطفال أن يعاكسوها بورقة عشب حتى تنسحب داخل قوقعتها ، وقد نشأت أكثر المقارنات ادهاشا لتفسر هذا الانسحاب الى داخل القوقعة • قال أحل علماء الاحياء « تنسحب الحلزونة داخل قوقعتها مثلما تنسحب فتاة ضايقها أحد الى حجرتها لتبكي هناك » •

ان الصورة الشديدة الوضوح ــ والقوقعة مثال على هذا ــ تتحول الى عموميات ، وهي لهذا السبب توقف الخيال • فقد رأينا وفهمنا وتكلمنا • كل المسائل تم حلها • ولهذا علينا أن نكتشف صورة متفردة لتبعث الحياة في الصورة العامة . وهذه واحدة قد تنقذنا من الابتذال •

يعتقد روبينت ان الحلزونة تبني «سلمها» من التدحرج • وبهذا يصبح بيت الحلزونة بكليته بئر سلم • مع كل تقلص جسدي يضيف هذا الحيوان المترهل درجة الى سلمه الحلزوني • انه يشوه جسده ليتقدم وينمو • العصفور يكتفي بالدوران وهو يبني عشه . ان صورة قوقعة روبينت الدينامية يمكن ان تقارن بصورة عش ميشيليه الدينامية •

- ٩ -

للطبيعة اسلوب بسيط جدا في اثارة دهشتنا ، وذلك من خلال تضخيم الحجم . ففي القوقعة المسماة **بجرن المعمودية العظيم** نرى الطبيعة تحلم حلما هائلا ، هلوسة حماية حقيقية ، فتنتهي بخلق بشاعة مهولة للحماية . ان الحيوان الذي في داخلها «يزن ١٤ رطلا فقط ، ولكن وزن كل صمام يتراوح بين ٥٠٠ و ٦٠٠ رطلا وطولها بين ياردة واحدة وياردة ونصف» . ويضيف مؤلف (مجموعة الغرائب) : « **في الصين .. بعض الرسميين الاثرياء يمتلكون بانيوهات مصنوعة من هذه القواقع** » . ان تأخذ حماما في مأوى مثل هذه الرخوية هو شيء ممتع دون شك . وأي مدى من الراحة يشعر به حيوان يزن ١٤ رطلا وهو يحتل هذا المكان ! وأنا من الحالمين بالكتب ، فلا معرفة لي بالحقائق البيولوجية . ولكنني عندما أقرأ هذا النص الذي كتبه **اوهان لانلون** فانني أغرق في حلم الكونية الشاسع . ومن لا يشعر بهذا المرح الكوني وهو يستحم في جرن المعمودية العظيم ؟

قوة جرن المعمودية تتناسب مع علوه وضخامة جدرانه . وكما قال أحد المراقبين اننا نحتاج الى حصانين يدفعان في اتجاهين متضادين ليجعلان هذه القوقعة «تتثاءب رغما عنها» .

كم أود أن أرى صورة بالحبر تصور هذا المشهد. غير انني أستطيع تخيله من خلال استرجاع صورة قديمة كنت اتأملها كثيرا ، وهي صورة حصانين ، كل واحد منهما مربوط الى نصف الكرة الارضية ، وبين النصفين لا يوجد الا الفضاء . ان هذا المثال الاسطوري من الثقافة التعليمية الاولية قد انتقل الى مجال علم الاحياء حيث تحاول أربعة أحصنة ان تغلب ١٤ رطلا من اللحم الرخو .

ولكن مهما خلقت الطبيعة من مبالغات في تضخيم الشكل فالخيال الانساني قادر ان يتخيل أشكالا أكبر. في صورة حفر **لكورك** عن تكوين **لبوش** عنوانه **«الابحار بالقوقعة فوق الماء»** نرى قوقعة من نوع جرن المعمدانية يجلس فيها عشرة أشخاص وأربعة أطفال وكلب . وقد أعاد نسخها أندرية لافون في كتابه الجيد عن بوش .

ان حلم المأوى المستند الى هذا التهويل مصاحب بمشاهد مرحة يتسم بها خيال بوش . ففي هذه القوقعة المهولة يحتفل المسافرون ويصخبون ، وبهذا فان حلم الاسترخاء والامان الذي نحب أن نعيشه حين نود «ان ننسحب داخل قوقعتنا» يضيع بسبب الاصرار على المرح المهتاج الذي يميز عبقرية هذا الرسام .

ولكن بعد هذا النوع من حلم اليقظة علينا دائما أن نعود الى ذلك النمط من أحلام اليقظة الذي يتحدد ببساطته الاصيلة . ونحن نعلم جيدا ان معنى سكنى القوقعة هو ان نعيش الوحدة . ان معايشة هذه الصورة تعني قبولنا بالوحدة .

ان تعيش وحيدا فذلك حلم عظيم . ان أصل ذلك الحلم هو ذلك الموات ، أي الحياة داخل قوقعة . انه حلم يأتي في لحظات الحزن العظيم ، ويمارسه كل انسان ، القوي والضعيف ، عندما يثور على ظلم الانسان والقدر . مثال ذلك **سالفين** ، احدى شخصيات روايات **جورج دوهاميل** ، وهو شخصية ضعيفة حزينة ، يجد راحه في حجرته الضيقة ، بسبب انها ضيقة بالذات ، فهي لهذا تتيح له أن يقول :

«ماذا كنت أفعل لو لم تكن لي هذه الحجرة الصغيرة ، هذه الحجرة العميقة والخفية كقوقعة ؟ ان الحلزونة لا تعرف حظها الحسن» .

أحيانا تكون الصورة سلبية ، لا تكاد تظهر ، ولكنها رغم ذلك مؤثرة . انها تعبر عن عزلة الانسان المنطوي على نفسه . ان الشاعر **مكسيم الكسندر** في نفس الوقت الذي يحلم فيه ببيت الطفولة الذي يتضخم في ذاكرته حتى يصبح :

البيت القديم حيث النجم والزهور
تجيء وتروح

يقول :

ظلي يشكل قوقعة مرنانة
والشاعر يصغي لماضيه
في قوقعة ظل جسده .

وفي أحيان أخرى ، تكتسب الصورة قوتها من تماثل كل أمكنة الراحة ، فيصبح كل فراغ أليف قوقعة هادئة . قال الشاعر جاستون بوي :

في هذا الصباح سوف أحكي عن السعادة البسيطة
لرجل تمدد في فراغ قارب .
القوقعة المستطيلة للقارب انغلقت عليه .
ها هو ينام كلوزة ، والقارب مثل سرير
يسكنه النوم .

الانسان والحيوان واللوزة تجد راحتها القصوى داخل القوقعة . ان خصائص السكينة الهانئة تسيطر على جميع هذه الصور .

- ١٠ -

ما دام هدفي هو تبيان تعدد كل الظلال والتفاصيل الجدلية التي يضفي الخيال من خلالها الحياة على أبسط الصور ، فلسوف أعطي بعض الامثلة على الامكانيات العدوانية للقوقعة . فكما ان هنالك بيوتا ـ كمائن

هنالك أيضا قواقع ـ مصائد يحولها الخيال الى شبكة صيد سمك ، مزودة بالطعم والقدرة على الانغــــلاق المفاجيء • يقدم بلني الوصف التالي للوسيلة التــي يحصل بها سرطان البحر على غذائه :

«ينفتح المحار الاعمى معرضا جسده لكل الاسماك الصغيرة التي تلعب حوله • وحين تشعر هذه الاسماك انها تستطيع الدخول دون أن ينالها أذى فانها تتشجع وتملأ القوقعة من الداخل • في هذه اللحظة ، فان سرطان البحر المتحفز ، والذي يشارك المحار سكنى القوقعة ، يحذر الاخيرة بواسطة عضة صغيرة • عندها يقـــوم الحيوان الرخوي باغلاق القوقعة ، ساحقا الاسماك التي بين الفكين ، ويقتسم الفريسة مع شريكه» •

من الصعب ان نجد حكاية عن الحيوانات أكثر اتقانا . ولانني لا اريد ان اورد أمثلة كثيرة فســوف أعيد رواية هذه الخرافة • لان انسانا عظيما هو الذي يرويها • فنقرأ في مذكرات ليوناردو دي فنشي :

«تنفتح قوقعة المحار على سعتها حين يكون القمــر بدرا . عندما ترى سراطين البحر ذلك تلقي بالحصـــا والاعوّاد داخل الفكين لتبقيهما مفتوحين وبهذا تستطيع أن تلتهمــه» •

ويخرج دي فنشي من هذه الخرافة بالعـــبرة التاليــة : «هذا يشبه الفم الذي يبوح بسره لانســان أحمق فيصبح تحت رحمة مستمعه الاحمق» •

اننا نحتاج الى دراسة نفسية موسعة لنحدد قيمة العبر الاخلاقية التي تستمد دائما من الحياة الحيوانية • انني أشير الى هذا عبورا لان صلتنا بهذه المسألة ، هنا ، مجرد مصادفة عابرة • ولكن هنالك أسمــاء يكشف اسمها عن حقيقتها مثل سرطان البحر الناسك (Bernard l'Ermite) • ان هذه الرخوية لا تبـــني قوقعتها ولكنها تعيش في قوقعة خالية • وهي تغـــير القوقعة عندما تصبح ضيقة عليها •

ان صورة سرطان البحر الناسك الذي يعيش في قوقعة مهجورة يرتبط أحيانا بعادات طائر الوقواق الذي يضع بيضه في أعشاش اخرى • في الحالتين تبـــدو الطبيعة وكأنها تستمتع بمعارضة الاخلاقية الطبيعية • ان الخيال ، الذي تشحذه الاستثناءات من كل نوع ، يستمتع باضافة صفات المكر والبراعة الى هذا الطائر • يقال لنا ان طائر الوقواق بعد ان يتأكد من غيـــاب الام الحاضنة للبيض يكسر بيضة من العش الذي يود ان يضع فيه بيضته ، أو يكسر اثنتين ان أراد أن يضع بيضتين • ورغم صوته المميز لكنه بارع في التخفــي • انه يحب أن يلعب لعبة **الاستغماية** ورغم هــذا فان احدا لم يره • وكما يحدث كثيرا في الحياة الواقعيــة فان الاسم يكون مشهورا أكثر من المسمى • فمن منـا ، مثلا ، يستطيع أن يميز بين الوقواق الخمري والاشقر ؟ طبقا لما يقوله **قس فنسيلو** فان بعض المراقبين قـــد قرروا بأن الوقواق الخمري هو الوقواق الرمادي عندما يكون صغيرا • واذا بعضها «هاجرت شمالا واخـــرى هاجرت جنوبا ، مما ينتج عنه ان النوعين لا يكونان في نفس المكان ، فذلك يعود الى ان العصافير الصغيرة يندر أن تزور نفس المـــكان الذي تهاجر اليه العصافــير الكبــيرة» •

فهل يستغرب بعد هذا ان العصفور وله مثــل هذه الغريزة في التخفي أن تنسب اليه مثل قوى التحول هذه التي جعلت لمدة قرون ـ كما يقول قس فنسيلو ـ «القدماء يعتقدون ان الوقواق يتحول الى صقر» • مع خرافة كهذه ، ومع تذكر ان الوقواق سارق بيـــض ، فاقترح ان قصة تحوله الى صقر يمكن اختصارها بالمثل الفرنسي القائل : «من يسرق بيضة سيسرق ثورا» •

ـ ١١ ـ

هنالك بعض العقول تظل لبعض الصور ، بالنسبة لها اولوية مطلقة . وبرنارد باليسي واحد من هؤلاء حيث ظلت صور القوقعة تحوز اهتمامه الدائم • اذا أردنــا أن نصنف باليسي طبقا للعنصر السائد في خيالـــه المادي فهو سيوضع دون شك في الصنف «الارضي» • ولكن نظرا لكون الخيال المادي هو في الاساس مسألة الفروق الدقيقة ، فان خيال باليسي يمكن تصنيفـــه بأنه خيال كائن أرضي باحث عن الارض الصلبة ، التي تزداد صلابة بواسطة النار ، ولكنها في الوقت ذاتـــه تمتلك امكانية صلابة طبيعية من خلال ملــح مصلب ومحتوى داخلي • ان القواقع تكشف عن هذه الامكانية، وتلعب الكائنات الرخوة ، اللزجة « الغروية » التـــي تقطنها دورا في صلابتها المتماسكة • والحق ان مبـــدأ زيادة الصلابة قوي الى حد ، وامتلاكها يصل درجة ان القوقعة تحقق جمالها الشبيه بالمينا وكأنهـا استعانت بالنار • ان جمال المادة قد أضيف اليه جمال الشــكل الهندسي • والقوقعة لابد ان تكون بالنســـبة للخزاف موضوعا تأمل دائم • ولكن هنالك حيوانات عديـــدة تحت المينا المزجج للوحات هذا الخزاف الموهوب صنعت أصلب القواقع من جلدها • لو حاولنا أن نعيش لهفـة باليسي وحماسه للدراما الكونية لمختلف أنواع المادة ، أو للصراع بين الطين والنار فاننا نستطيع ان نفهـــم لماذا منحته أصغر رخوية تفرز قوقعتها ، زادا لاحــلام لا نهاية لهـــا •

من بين أحلام يقظته سوف اركز على تلك التـــي تمدنا بأشد صور البيت غرابة • سوف ألخص هنـــا فصلا من أحد كتبه ، والفصل بعنوان «عن المدينــة الحصن» محاولا الاحتفاظ بروح النص الاصلي •

في مواجهة «أخطار الحرب المرعبة» أخذ باليسي يفكر بوضع مخطط «للمدينة الحصن» • لقد فقـــد

الامل في وجود تخطيط قائم بالفعل «في المدن المبنية هذه الايام» • ان فروفيوس ذاته سوف يقف عاجزا في عصر المدفع • ولهذا سافر باليسي عبر «الغابات والجبال والاودية ليبحث عن حيوان دؤوب يبني بيوتا متعوبا عليها» • وبعد ان بحث في كل مكان أخذ يتأمل «حيوانا رخويا صغيرا يبني بيته وحصنه بلعابه» • والحق انه أمضى شهورا عدة يحلم «بالبناء من الداخل» وهو يسير على شاطيء البحر حيث رأى «تنوعا من البيوت والحصون صنعتها بعض الاسماك الصغيرة من شرابها ولعابها • ومن هنا بدأت أفكر ان هنا شيئا يمكن أن اطبقه على مشروعي» • «ان معارك وأفعال اللصوصية» التي تحدث في البحر تدور على نطاق أوسع من البر ، ولهذا فان الله «منح كل واحد البراعة والقدرة على بناء بيت تمت معاينته وبناؤه بهندسة ومعمار لم يكن سليمان بكل حكمته يستطيع أن يبني مثله» •

وبالنسبة للقواقع الحلزونية كتب يقول : ان الشكل ليس «لمجرد الجمال ، بل هنالك ما هو أكثر من هذا • يجب ان تعلم ان هنالك أسماكا كثيرة لها مناقير حادة تجعلها قادرةعلى ابتلاع السمك المذكوراعلاه لو كانت مساكنها على شكل خط مستقيم : ولكنها عندما يهاجمها أعداؤها ، فانها وهي على أهبة الانسحاب الى داخل قوقعتها تلتوي وتستدير بخط حلزوني ، وهكذا فان عدوها يعجز عن ايذائها» •

وخلال ذلك أهدى أحدهم قوقعتين كبيرتين من غينيا : «واحدة من نوع المريق واخرى من نوع الولك» • ولما كانت المريق هي الاضعف فهي تحتاج الى حماية أكبر ، طبقا لفلسفة باليسي • والواقع ان القوقعة «لها عدد من البروزات المدببة الكبيرة على الاطراف ، فرأيت انها هناك لقصد ، وذلك للدفاع عن الحصن» •

كان من الضروري اعطاء كل هذه التفصيلات التمهيدية لانها تكشف عن ان باليسي كان يبحث عن وحي طبيعي • فرأى ان أحسن خطة لبناء مدينته الحصن «هو أن يجعل من حصن المريق المذكور أعلاه انموذجا» • وانطلاقا من هذا بدأ العمل في مشروعه • في وسط المدينة ـ الحصن هنالك ميدان مفتوح يقوم فيه بيت الجاكم • ابتداء من هذا هنالك شارع واحد يدور أربع مرات حول الميدان ، االاثنان الاول لهما استدارة الميدان ، واثنان ثمانيا الاضلاع • كل الابواب والنوافذ في هذا الشارع الرباعي تنفتح على المدينة ـ الحصن من الداخل حتى تشكل جدرانها الخلفية جدارا متصلا • وآخر جدار للبيوت سوف يرتكز على سور المدينة ، وهكذا سوف تكون المدينة حلزونة ضخمة •

استفاض باليسي في ذكر مزايا هذا الحصن **الطبيعي** ، فحتى لو سقط جزء منه في يد الاعداء فهنالك دائما امكانية التراجع • والواقع ، ان هذه الحركة الحلزونية للتراجع هي التي حددت الخطوط العامة للصورة • ان مدافع الاعداء لن تستطيع متابعة هذا التراجع وصب قذائفها على شوارع المدينة الحلزونية • ان جنود سلاح المدفعية سيشعرون بنفس خيبة الامل التي شعر بها السمك «ذو المناقير المدببة» عندما حاول مهاجمة القوقعة الحلزونية •

في هذا الملخص الذي قد يبدو طويلا أكثر مما يجب بالنسبة للقاريء ، كان من المستحيل دونه معرفة تفاصيل الصور والبراهين المختلطة • ان عالم النفس الذي يتابع نص باليسي سطرا بسطر سوف يجد صورا تستعمل كبرهان وصورا تجسد الخيال المنطقي. ان هذا العرض البسيط معقد سيكولوجيا • ولكن بالنسبة لنا في هذا القرن ، فأن هذا النوع من التفكير ليس مقنعا • لم نعد نقتنع بالحصون الطبيعية • وعندما يبني العسكريون دفاعات «قنفذية» فأنهم يعلمون انهم ليسوا في مجال الصور ، بل في ميدان الاستعارة البسيط • وسوف تكون غلطة عظمى اذا خلطنا الانواع البلاغية واعتبرنا الحصن ـ الحلزونة الذي يتحدث عنه باليسي مجرد استعارة بسيطة . انه صورة سكنت عقلا عظيماً .

بالنسبة لي ، بكتاب ممتع كهذا ، حيث استمتع بالصور كنت مضطرا ان اتمهل أمام هذه الحلزونة الضخمة •

وحتى أصور كيف انه خلال اللعبة البسيطة للخيال فانه بالامكان تضخيم الصورة • وسوف أنقل القصيدة التالية **لرينيه ركويه** .حيث تتخذ الحلزونة حجم قرية كاملة :

انها حلزونة عملاقة
تهبط الجبل
بجوارها
زبد البركة الابيض
عتيقة جدا ، لم يبق لها الا قرن واحد
هو برج جرسها القصير المربع •
ثم يضيف :
القصر هو قوقعتها

هنالك أجزاء اخرى في أعمال باليسي حيث تتأكد هذه الصورة المسيطرة والتي أرغمنا على التعرف عليها في تجربته عن البيت ـ القوقعة • ان مهندس الحصن ـ القوقعة كان مهندسا ومصمما للحدائق ، وهو قد أضاف في تصميمه للحدائق ما اطلق اسم «المقصورات» • وقد كانت هذه المقصورات أماكن للخلوة ، وهي من الخارج خشنة وصخرية كأنها قوقعة • كتب يقول :

«سوف تكون هذه المقصورات ، المذكورة أعلاه ، من الخارج مبنية من حجارة كبيرة غير مصقولة ، حتى

يبدو وكأنها لم تصنع بأيد انسانية» ·

أما من الداخل فهو يريدها مصقولة الى أقصى درجة حتى تبدو مثل القوقعة من الداخل :

« وعندما ينتهي البناء فانني أرغب في طلائه بعدة طبقات من المينا ابتداء من السقف المقبب حتى الارضيه، وبعد ان انتهي من هذا سوف اشعل نارا كبيرة في داحل المقصورة ... حتى يذوب المينا المذكور ليطلي كل البناء المذكور من الداخل ··· » وبهذا « فان داخل المقصورة سوق يبدو وكأنه مصنوع من قطعة واحدة ··· وسوف يكون مصقولا الى درجة ان السحالي ودودة الارض التي تدخله سوف ترى نفسها كما نو كانت تنظر في مرآة · »

هذه النار المشتعلة في الداخل ليست تلك النار التي نشعلها لنجفف طلاء البيت · الاغلب ان باليسي هنا قد استعاد رؤى فرنه الذي يشوي به الخزف حيث خلفت النار دموع القرميد على الجدران · وعلى أية حال فان صورة غير عاديه تفرض وسائل غير عاديه · انه يرغب في ان تكون الجدران التي تحميه بنعومة وصلبه ، كأنما جسده الحساس سوف يكون على تماس مباشر بها · ان القوقعة تضفي حلم يقظه ألفة جسدية خالصة · ان حلم يقظة باليسي يعبر عن وظيفه السكنى انطلاقا من معطى اللمس ·

نظرا لكون الصور السائدة تنحو في اتجاه الالتحام فالمقصورة الرابعة هي مزج بين البيت والقوقعة والكهف · كتب يقول :

« المعمار الداخلي يجب تنفيذه بمهارة حتى يبدو انه صخرة جوفت لاستخراج الاحجار من داخلها · وسوف تكون هذه المقصورة ملولبة ومحدبة بالعديد من القباب المقنطرة والتجاويف التي لا تحمل مظهر عمل البناء أو الجهد الانساني · وسوف تبدو قناطر السقف وكأنها تتأهب للسقوط لانه سوف يكون هنالك العديد من القباب المعلقة » ·

ولا أعتقد اننا بحاجة الى القول ان داخلها سوف يكون مطليا بالمينا · سوف تكون كهفا على شكل قوقعة حلزونية · وهكذا ، فانه من خلال كم كبير من الجهد الانساني قد نجح هذا المهندس البارع في خلق مأوى طبيعي · ولتأكيد طابعها الطبيعي فقد رأى ان تغطى بالتراب « وبعد ان يزرع عدد من الاشجار في التراب المذكور ، فانها ستبدو غير مبنية · » وبكلمة أخرى فان البيت الحقيقي لرجل التراب هذا هو بيت تحت مستوى الارض · كان يود ان يعيش في قلب صخرة ، أو على الاصح ، في قوقعة الصخرة · ان القباب المعلقة تملأ هذا المكان بكوابيس رعب السقوط وسحق الساكن ، بينما الفراغ الحلزوني الذي ينفذ الى عمق الصخرة يعطي انطباعا بمعاناة العمق · ولكن الكائن الذي يرغب في ان يعيش تحت الارض يستطيع السيطرة على المخاوف العادية . في احلام يقظته كان باليسي بطل الحياة تحت الارضية · فهو ، كما يقول ، كان في خياله يجد متعة بالخوف الذي يتمثل بكلب ينبح على باب كهف ، ونفس الشيء يقال عن تردد الزائر من دخول المتاهة المخيفة · ان الكهف ــ القوقعة هنا هو المدينة ــ الحصن لرجل وحيد ، رجل يحب الوحدة التامة ، يعلم كيف يدافع ويحمي نفسه بالصور البسيطة · انه لا يجد حاجة لبوابه ، أو لباب مقوى بالحديد لان الناس يخافون دخول هذه المقصورة ·

وعلى أية حال ، فهنالك ما يزال امامنا دراسة ظاهراتية يجب ان نقوم بها عن موضوع الصالة المظلمة ·

ــ ١٢ ــ

بالنسبة للاعشاش والقواقع ــ مع المجازفة بأملال القاريء ــ فقد اكثرت من ذكر الصور التي بدت لي انها تصور وظيفة السكنى بأشكال أولية لا يكثر الخيال من اثارتها · ان القاريء يشعر بوضوح ان المسألة هنا هي مزيج من الخيال والملاحظة · وما رغبت أن ابينه هنا هو حين تبحث الحياة عن مكان تأوي اليه أو تحتمي به ، أو تختبيء أو تختفي فيه فان الخيال يتعاطف مع الكائن الذي يسكن المكان المحمي · فالخيال يعيش تجربة الاحتماء بكل تفاصيل الامان والحماية الدقيقة التي تحتويها ابتداء بالقواقع الى الاختفاء الاكثر دقة خلال تقليد السطوح ، أو كما عبر الشاعر نويل آرنو عن ذلك بقوله ان الكائن الحي يبحث عن المظهر الكاذب في التشابه · فان تكون في أمان تحت غطاء اللون يعني ان تدفع هناءة السكنى الى القمة ، بل الوقاحة · فالظل يصلح للسكنى ·

ــ ١٣ ــ

بعد دراستنا للقواقع ، نستطيع بالطبع أن نروي عددا من الحكايات عن السلحفاة ــ اذ هي الحيوان صاحب البيت الذي يسير ــ التي تثير كثيرا من التعليقات السطحية · ولكن هذه التعليقات سوف تعطينا أمثلة لموضوعات درسناها من قبل · ولهذا لن أكتب فصلا عن بيت السلحفاة ·

ولكن نظرا لكون التناقضات الطفيفة للصور المبدئيه الاساسية قادرة أحيانا أن تثير الخيال ، لهذا فانني أود أن أعلق على مقطع من مذكرات الشاعر الايطالى **جويسيبي انغارتي** عن رحلته الفلمنكية · ففي بيت الشاعر فرانتز هيلينز ــ والشعراء وحدهم يملكون هذه الثروات ــ رأى الشاعر الايطالي نحتا خشبيا «يصور غضب ذئب هاجم سلحفاة انسحبت داخل

بيتها العظمي ، فجن جنونه ، دون أن يشبع جوعه» .

ظلت هذه الاسطر الثلاثة تعود الى ذاكرتي ، فاحكي لنفسي حكايات لا حصر لها عن هذا المشهد . أرى الذئب قادما من أرض عمها الجوع . آراه نحيلا ، يبدو الجوع عليه ، وقد تدلى لسانه أحمر محموما . في تلك اللحظه بالذات تبرز السلحفاة من تحت شجيرة ، وهي التي يعتبرها كل ذواقة شهية للغاية . بقفزة واحدة يمسك الذئب بضحيته ، ولكن السلحفاة التي زودتها الطبيعه برشاقة في الحركه عبر عادية حين تود أن تسحب أطرافها داخل بيتها ، كانت أسرع من الذئب . وبالنسبة للذئب أصبحت مجرد حجر في الطريق .

ان الانسان ليحتار في اتخاذ جانب من في دراما الجوع هذه . حاولت أن اكون محايدا ، فأنا لا أحب الذئاب . ولكن ، لمرة واحدة قلت لنفسي ليت السلحفاة لم تكن بهذا الحذر . وقد قال انفارتي ، الذي فكر طويلا بهذه اللوحة ، بوضوح ان الفنان نجح في جعل «الذئب محببا وجعل السلحفاة بغيضة» .

وللظاهراتي تعليقات كثيرة على هذا التعليق . أن التفسير النفسي يفيض ، بالطبع ، عن الحقائق حيث نعجز عن تفسير كون سلحفاة بغيضة . ان الحيوان في صندوقه واثق من أسراره . لقد أصبح وحشا ذا تكوين جسدي لا يمكن النفاذ اليه . ولهذا فان على الظاهراتي أن يروي لنفسه خرافة الذئب والسلحفاة: ان عليه أن يرفع الدراما الى المستوى الكوني ، ومن هذا المستوى يتأمل جوع العالم . أو بشكل أبسط فان الظاهراتي يحتاج للحظة أن يتقمص أحشاء الذئب وهو يواجه فريسة حولت نفسها الى حجر .

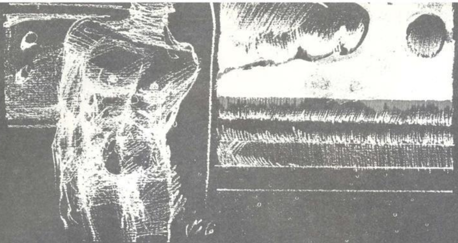
لو كان عندي نسخا للوحات محفورة من هذا النوع لاستعملتها في تمييز وقياس وجهات نظر الناس وعمق انخراطهم في دراما الجوع في العالم أجمع . يكاد يكون مؤكدا ان هذا الانخراط سوف يكشف عن ابهام معين . فقد يستسلم البعض لحذر الحكاية ويدع الحركة الحرة للصور الطفولية ساكنة . سوف يستمتعون بخيبة الحيوان الشرير ويضحكون فرحين للسلحفاة التي انسحبت داخل قوقعتها . وآخرون ، أيقظهم تفسير انغارتي ، قد يعكسون الموقف . ومثل هذا **العكس** (للخرافة) الكامن لفترة طويلة في تراثها يمكن ان يجدد وظيفة حكاية القصة . لان الخيال هنا يبدأ بداية طازجة قد تكون مفيدة للظاهراتي . أما بالنسبة لتلك المدرسة الظاهراتية التي تدرس كلية الظاهرة فانها سوف ترى في هذا **العكس** أهمية وثائقية قليلة الشأن . ان هذه المدرسة تعي على الفور انها من هذا العالم وفيه . ولكن المسألة تصبح أكثر تعقيدا بالنسبة لظاهراتي الخيال الذي يواجه غرابة العالم على نحو مستمر . وبالاضافة الى هذا فان الخيال بسبب طزاجته وفعاليته المميزة قادر على تحويل العادي الى واقعة غريبة . فمن خلال تفصيل شعري واحد يجعلنا الخيال نواجه عالما جديدا . وابتداء من هذه اللحظة يحتل هذا التفصيل الشعري مكان الاولوية ويعلو على مجموع الظاهرة ، وتفتح أمامنا صورة بسيطة ، حين تكون جديدة ، العالم كله . حين نطالع العالم بألف نافذة من نوافذ الخيال فان العالم يصبح في حالة تحول دائم . وبهذا تمنح دوافع جديدة لقضية الظاهراتية . وبحل المسائل الصغيرة نعلم أنفسنا حل المسائل الكبيرة. ولقد حددت نفسي باثارة مسائل تصلح للظاهراتية الاولية . وبالاضافة الى هذا ، أنا مقتنع ان النفس الانسانية لا تحتوي شيئا لا أهمية له .

هوامش

(١) امرأة اسطورية في خرافة Melusines كتبها جان داراس عام ١٣٧٨ ـ لها وجه امرأة وجسد أفعى .

● نكتفي بما نشرناه من كتاب « **جماليات المكان** » لجاستون باشلار . وهو ما يشكل القسم الاول منه . وسوف يصدر الكتاب كاملا عن المجلة باسم « **كتاب الأقلام** » في مطلع السنة القادمة .

الأقلام »



للبحر .. على الريح الجنوبية

كمال سبتي

« اولئك الذين سيعيون هنا حيث انتهينا ، اذا حدث وجلل الحزن ذاكرتهم بالسواد وفاض ، عليهم لاينسوننا : نحن الارواح الضعيفة ، الراقدة بين الحشائش . فنحن الذين لم نكن نملك شيئا ، سنعلمهم ، سنعلم السكينة . »

سيفيريس

«١»

قال .. انظر الى القلب
اصفر يهوي الى الارض ،
تلتف حول مفاتنه جثث وسهول
من الموت وردتها ،
لاتنم ..
ان روحا تعاودُ يقظتها وتناديك فامض ..
هي الآن صوب الموانيء ماضية ،
لاتمت ..
فالرحيل مدائن شتى وقبرك خاو
واحشاؤك امتلأت بالنشيد ..؟
ولاتنطفيء ..وتماسك ..
فما سحرت قبرات الرحيل سواك

× × ×

«٢»

هذهِ الريح تمضي بطفل
ـ تيمم وجه البراري وأشعله في الطريق ـ
الى جهة : نبض احلامها نار افعى
ـ ستزميه ..
ـ لا ..
عالقا كان بالريح :
« .. واثنين كنا ..
ذهبنا الى حانة البحر ،
كانت كما القفر جائعة ..
ـاي شيء هنا ؟



وجلسنا
هي الآن مثلي تقاتل روحا من الموت وردتها
ـ اي شيء هنا ؟
وجلسنا :
يحدثنا البحر عن آخر الميتين على بابه
ونسائل أنفسنا :
من أتى بالسفائن عارية ؟
اي بحر رأينا ؟
ونخلد للنوم مرتعشين »

× × ×

«٣»

يتها الريح : من جاء بالموت ؟
قال الصديق : السماء !! وانت أما تذكرين ؟
هنا وردة الموت تزهر !!
قال الصديق التراب !!
وأنت أما تذكرين ؟
لقد ذبلت وردة البحر ٠٠ضعنا وانفسنا
مثل نهرين جفا ٠٠
أما تنطقين ؟

«٤»

× × ×

هاهو البحر يفرش ايامه سفنا أحرقت
في العباب ، وموتى ينامون في روحه خرقا ٠٠
ـ هل تنام ؟
ـ وانت ؟
على الساحل اثنين كنا ٠٠وفي البحر
موتين عدنا ٠٠وريح الجنوب ٠٠
أما خفتت ؟
قيل عادت الى حينا في البراري
تنادي الطفولة ان تبتسم !

اسطنبول ـ بغداد
صيف ١٩٧٨

رجائي فايد

فانتازيا الحب والجنون



لم يحدث من قبل ان توقف سائق القطار بقطاره حيث لايكون التوقف .. لكنه توقف .. حاول احدنا ان يسأل :

– لماذا لاتسير ..؟

فهجم عليه معتديا ومنعناه .. قال في عصبية :

– اعرف واجبي تماما . اعرف متى اسير . ومتى يجب ان اتوقف .

ونحينا بعضنا بعيدا حتى لايزداد الموقف مع السائق سوء .. وبقى من يستطيع التفاهم بأدب :

– اذن متى يكون المسير ..؟

ورد باسلوب غريب :

– لا ادري ..لاادري .. لاادري ..

وضحك بهستيرية وهو يقول :

– انتم لاتعرفون ماحدث .. لقد جاءت اللحظة المحتمة المجيء ..

نظر الى السماء .. أحسسنا برجفة .. نظرنا ايضا .. لم يكن هناك شيءجديد يستحق المشاهدة .. مازالت هناك سماء .. وسحب .. ضربنا الارض باقدامنا ..مازالت اقدامنا تقف على ارض .. نفس الارض . . اذن لماذا يقف . . ؟ لماذا لايسير ..؟.. صرخ فينا بأعلى صوته :

– كيف اسير وكل شيء في الدنيا قد انقلب وانتم لاترون .. انظروا الى السماء ..

قلنا في صوت واحد :

– نظرنا ..

– الم تروا شيئا غريبا

– لا ..لم نر شيئا

خبط كفا بكف :

– عميان انتم .. افي نفس مكانها كل يوم .. الشمس .. ؟

اعدنا النظر .. الشمس في مكان ما من السماء . هل هو الشرق .. ؟ هل هو الغرب.. ؟ .. لاندري بالضبط ..وكيف ندري والمكان من حولنا مجهول .. وكان القطار في يومنا هذا سار في طريق جديد تماما.. صرخ :

– الا ترون شيئا غريبا ..؟

هززنا رؤوسنا .. من المؤكد لابد ان تكون الاشياء ..كل الاشياء في مكانها الطبيعي .. ولو رأينا خلاف ذلك فلابد ان تكون الرؤية خاطئة ..

احسست بشيء مايهمس في أعماقي :

لو كان حقا مايقول .. فان ماطلبته يكون قد تحقق.. ولحظتنا هي لحظة الحساب ..

قال السائق مغالبا ثورة في كيانه :

– ياسادة .. انا اعلم منكم بماحدث . .في هذه اللحظات بالذات حدث مالم يحدث اطلاقا من قبل . . وما كان محتما ان يحدث في لحظة ما .. لحظة معلومة ،

وهنا تحول صوته الى صوت عميق كأنه يناجي احـــدا ما :

– كنت احس بها دائما من خلفـي .. ترســـل أشعتها .. لطيفة حانية .. اما اليوم .. فقد رأيتهـــا امامي . نعم نعم امامي .. وكان لابد ان أقف .. فلقد ، صرخت في وجهي قف..قف ..كل شيء في الدنيا لابد ان يقف .. اصبحت لاهبة قاسية .كيف اذن اسير .؟

وراح يردد كيف اسير ..؟ كيف اسير ؟ . صوته يرتفع مرة بعد اخرى .. نحس برجع الصدى يزلـــزل المكان ..قام في تثاقل.. خفنا منه:.. لم يكـــن هـــو السائق الذي عرفناه .. نعم فيه بعض من ملامحـه .. ولكن ليس هو ..حاولنا ان نجري خوفا منه لكن اقدامنا لم تكن معنا .. التصقت بالارض البازلتية ..

– الى اين ياسادة . ابمنتهى البساطة هكـــذا تبتعدون عن سلطاني ..؟ ياسادة انتم لدي كالقطار.. عهدة .. وصدقوني لن افرط ابدا في تلك العهدة ..انتم معي حتى النهاية .

عبثا حاولنا التكلم .. حلوقنا صارت حبلى بكلمات مجهضة ..حقا .. اين كنا نود الفرار ..؟ . مكانـنـــا منعزل تماما ..كأننا في مكان لم يصله انسان من قبل. لابد ان خطأ ما قد حدث ..عيوننا كل يوم تمسح الارض المنبسطة على جانبي الطريق .. ولكن هذا المكان لـــم تنزلق عليه عيوننا من قبل..اجل هناك حقول قمح كتلك التي نراها كل يوم .. كأن سنابـــلا قـد خرجـــت شياطينا من شقوق الارض .فالمنطقة كلها لايوجد فيهـا مزارع واحد ..

اقام قامته .. رأيناه طويلا لدرجة لايصدقها عقل.. قال في لهجة خطابية :

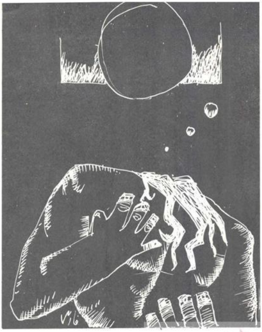
– تذكروا جيدا ماقلته لكم .. مسؤول انا عنكم.. ولاني كذلك فلابد ان تكونوا تابعين لي في كل شيء ..

ارتعدنا خوفا . .لكن الشيء اياه الذي في اعماقي وجدته يرقص طربا .. تلفت الركاب حولهم في تسليم لكل ماحدث وسيحدث .. جلســـت عـــلى الارض البازلتية .. وضعت رأسي بين ركبتي .. هل مايحدث من حولي هو من اجلي انا ..؟.. لعلي استثناء من هذا العالم المتمنى الوحيد لحدوثه ...

القطار يهتز من تحتي .. المقعد الخشبي يضغط على موخرتي .. لو انام .. ملت برأسي على طـرف النافذة .. حافة النافذة تكاد تقسم راسي .. اشياء كثيرة في اعماقي تثقلني وتجعلني احســـر، بنفسي كتلة راكده ممجوجه ..لكـــزني فـــي جانبي :

– ممثلة أجنبية مشهورة ..؟ .. الف ونون .. ؟

قلمه يتراقص بين المربعات البيضاء .. اغمضت جفوني على عيني وتركت سؤاله معلقا ...حافة النافذة راحت تخبط راسي عدة مرات .. فتحت جفوني ..لو



يخرج شيء من الراكد في اعماقي .. تركت حبتي عيني تنزلقان على المرئيات من حولي .. وقفتا على ساقيـــن رائعتين ..الله .. !! .. مالمتعها هزات القطـــار . طرف الرداء ينزلق مع تلك الهزات .. وتصعد حبتـــا عيني في انزلاقهما الى اعلى تماما مع طرف الرداء .. تمد يدها جاذبة الطرف الاسفل ..واحس به يكاد يشـــج حبتي عيني .. ساقان رائعتان فعلا . .

– لم تقل لي ما الاسم؟ .. الف ونون ..وجيم ايضا.

ملعون هو .. دعني انام .. او انظر الساقين فلم اعد املك سوى النظر ..بعد كل ماحدث ....

كل مافيها كان رائعا .. والدنيا هي الاخرى كانت رائعة .. لكنها تركت دنياي عندما كانت الدنيا كـــل ملكي .. وتركتني ..

طريقنا خافت الاضواء .. هواؤنا طري يدغدغ الحواس .. كانت احلامنا تكسي دنيانا .. ونمشي .. ونمشي .. لم نعد نحس كيف تتحرك الاقدام .. فكل مافينا يتحرك بخفة الى امام .. كاننا نتهادى خلال عالم اثيري ..يدي تحيطها بعقد زهور .. وجهي مقابـــل لوجهها .. تكلمت .. وتكلمت .. صمتنا فترة وتركنا عيوننا تتحدث .. لقد كانت الدنيا .. كل الدنيا ملكي وقتها .. قالت :

– من يرانا يظن ..

قاطعتها :

– حقا ..

ضحكت في براءة :

– العجيب اننا تعارفنا سريعا

احطتها بذراعي ..لا..لا لم يكن في نيتـــي اي شيء ..لكن لماذا تداعب اصابعي كتفها ؟ ..ذراعي لـــم

تعد جزءا مني .. رنت لي بطرف عينها وظل ابتسامة يرتسم على وجهها .. ثم .. ثم امسكت عقد الزهور الابيض .. وضعته في فمها .. راحت تمضغ الزهور البيضاء زهرة زهرة ..

ـ تأكلين الزهور ....؟

ضحكت ولم ترد واستمرت في مضغ الزهور .. مازالت اصابعي فيما هي فيه بل وزادت .. قالت بلهجة لم افهمها :

ـ ماذا تريد ....؟

قال لي احد الاصدقاء في يوم ما :

ـ المسألة ياصديقي ابسط من البساطة ذاتها .. بالضبط كصعود السلم .. درجة درجة حتى تصل .. المهم ان تصمم على الصعود . حقا كنت اود الصعود .. ومن منا لايوده .. لكني خفت .. فقد تتركني واضطر وحدي للصعود .. وقد افتقدها ..

لكن المسألة كما قال صديقي كانت ابسط من البساطة .. وصعدنا سوية درجات السلم .. وعند كل درجة كانت تشجعني على صعود الدرجة التالية . .ورغم لهفتي للوصول كانت تهدئني في وقت تراه هي مناسبا .. انتظر ياحبيبي .. وانتظر لاجد نفسي واياها قد هبطنا لنبدأ من البداية ..

واعجبتني اللعبة . . لعبة الانتظار والابتداء .. واصبحت انا الذي اطلب .. انتظري .. انتظري ياحبيبتي .. لكن فجأة احسست بكل شيء في كياني يهتز .. وايضا هي ..توتر عنيف مجنون .. لابد من الوصول حتى يهدأ كل هذا .. ووصلنا .. وعند الوصول كنا نلهث .. الدماء تنضغط داخل شرايين راسي .. قلبي انتفخ حتى كاد ينفجر .. لقد اطللنا السلم وضاعفنا درجاته عدة مرات .. الاف بل ملايين من نمل دقيق يتحرك من تحت ملابسي ..نظرنا الى اسفل.. الى الارض .. انها بعيدة جدا حتى اننا من مكاننا العالي كنا نراها تدور من تحت ..او نحن ندور من فوق .. كأننا في دوامه .. وشيء مايجعلنا نفحص عيوننا في استرخاء .. قالت لي بصوت ناعم به رجفه :

ـ انت .. لم اكن اظنك هكذا ؟!!

كأننا بالونتات رماهما طفل من فوق سطح منزل .. وعندما فتحنا عيوننا كنا على الارض الرطبة جوار السلم.. اهذا هوالسلم الذي صعدناه ..؟ ماله شاهق.. حلزوني .. مخيف .. ترى كيف صعدناه ..؟ .وكيف كان صعوده ممتعا ..؟!! .. المكان بارد من حولي.. حاولت القيام ..ولم استطع .. التصقت بالارض الرطبة .. احاطتني في حنان .. القمتني قطعة قالت انها حلوى ..لكني وجدت لها مرارة في فمي ..نظرت لها .. انتك حبيبتي .. لالا .. اين اذن ذهبت حبيبتي ..؟.. سمعت صوتها ياتي كانه من عالم اخر .

ـ لقد تعبت ياحبيبي .. استرح ..

وهل هذا مكان للراحة ..؟.. انه كريه الى ابعد حد .. رائحته عطنه مقززة .. الهواء من حولنا اسن مقبض .. لو اهرب .. قالت في حنان :

ـ استرح ياحبيبي ..

وضعت رأسي على صدرها .. ونمت .. لاادري كم من الوقت نمت .. احسست بيدها تهز رأسي :

ـ قم ياحبيبي كفى نوما .. اتظل نائما طول عمرك ..؟

وحملت راسي .. كم هي ثقيلة .. فتحت عيني وقفلتها عدة مرات .. فعلا .. لابد انني نمت لوقت طويل .. فالدنيا تغيرت من حولي .. عاد كل شيء كما كان .. السلم الرائع اللامع الانيق.. كم هو مغر على الصعود ..وحبيبتي قد عادت الى جواري .. حلوة .. شهية ..ناعمة ..وبعد حديث قصير من عيوننا بدأنا نصعد .. وبعد درجة او درجتين لهثت.. وبعد ثلاثة توقفت عن الصعود .. سألتني بدهشة :

ـ ماذا ..؟..آه . اصبحت استاذا ..!!

لا ..ليس كما تظنين .. قواي منهكه .. لا استطيع ان اجمع عظامي المتناثرة .. ساقاي تحت وطأة جسدي تقرقع في تألم .. تتكسر .. تتفتت . جسدي اشلاء من يجمعه ..؟.. وابتسمت .. كانت ابتسامتها عريضه تجعل المقعد ياخذ السلم وثبا ..هيا هيا .. هيا ياحبيبي .. درجة ثم اخرى . لا. لااستطيع قلبي لايطاوعني .. جسدي اشلاء متناثرة زاد تناثرها.. هيا هيا..هيا هيا وراحت تصرخ في جنون .. هيا . هيا ..ارجل انت ؟! ثم دفعتني وراحت تجري آخذه السلم وثبا ..تصعد .. تصعد .. ونظرت اليها وهي تتباعد سريعا ..المكان يدور من فوقي وانا نقطة عاجزة اسفله. السلم ما اروعه .. وما اعجزني.. لااستطيع الصعود.. وبصقت على ..وعندما وصلتني البصقة كانت طوفانا أغرقني ..واختفت تماما . تعالى . تعالى. عودي ..

قال اللوح :

ـ لم تقل ماالاسم .. الف ونون وجيم ..

لكزني ثانية .. صرخت .. لم أستطيع أن اتحكم في الكلمات :

ـ اسكت يا اخي .. سكت .. لقد تركتني .. تركتني بعد كل ماكان .. احسست بالعالم ..كل العالم يفتح فمه داهشا ....

ضربة هائلة .. هائلة .. هائلة .. حتى أنني فقدت الاحساس بها وقتها .. وأحسست برأسي منتفخة ثم صوت رهيب زلزل الارض البازلتيه من تحتي .. رفعت رأسي المنهكة المتضخمة ... ارتعدت عندما رايته أمامي .. قال بلهجة رهيبة :

ـ كل هذا من أجلك وتجلس .. ؟ .. قم أنظر وشارك .. كانت هناك .. الناس في نصف دائرة من حولها .. من أين جاءت ..؟.. لم تكن معنا بالقطار ..

أحس سائق القطار لسؤالي قال :

- هيا .. لاتسأل أي سؤال .. معنا حتى يأتي دورك في اللعبة . أمسك سوطاً فرقع به الهواء ثم أعطاه لمشاعده آمراً

- هيا ..

امسك المساعد السوط وراح يلهب ظهرها .. حيث كانت أصابعي تدغدغ وتداعب .. صرخ فيها :

- أجري ..

راحت تجري في توازن مجيب فوق القضيب الحديدي للقطار .. والغريب انها لم تكن تصرخ .. انا وحدي الصارخ في اعماقي .. لقد كان السوط يلهب جسدي انا .. رغم كل ما كان .. أأجرى وأنقذها وكفى هذا الجزاء .. ؟ لكنها تركتني دونما سبب واضح في الوقت الذي اقتسمت فيه الدنيا معها .. مازالت نجري .. السوط يمزق ردائها .. ظهر لحمها العاري .. السوط يصعد ويهبط دونما توقف .. كادت تختفي عن انظارنا .. بل لقد اختفت عن الانظار .. هتف الجميع وهتفت معهم - لقد وصلت .. صرخ فينا :

- اغبياء انتم .. انكم لاتفهمون قواعد اللعبة .. انظروا الى الخلف .. نظرنا خلفنا .. كانت آتية .. وعندما وصلت الينا ظننا انها ستقف لكن السوط الهب ظهرها فاستمرت .. السوط يأخذ لحما من كتفها .. قطع اللحم تتساقط على الارض .. كفى .. كفى .. اتركوا شيئا فيها احبه .. فانا مازلت احبها .. وانتم ايها القوم لماذا انتم ساكتون .. ؟ اقترب السانق مني .. صفعني صفعة هائلة حتى انني رأيت جهنم :

- اسكت

احسست بفكي ثقيلا .. اخرجت حروفا ثقيلة كونت كلمات :

- لم اطالب بكل هذا .. هذا كثير .. كنت اريد حسابا هينا لتعود لي .. لا انتقاما يحولها الى كومة عظام ..

وصفعني قائلا :

- اسكت ياغبي حتى لا اغير دورك في اللعبة .. وسكت كما امرني .. وعندما اختفت هذه المرة صرخنا ثانية :

- لابد انها وصلت هذه المرة ..

ضحك هازئا :

- اغبياء انتم

نظرنا الى الخلف ... ماذا ؟ .. اتلك ؟ .. حبيبتي .. هذا الهيكل العظمي المتحرك . مازالت هناك قطع من لحم مدمى ملتصقة بالعظام .. فعلا هي .. تلك رأسها .. لم يصلها السوط بعد .. أأجري اليها وانقذ مابقى ؟ حاولت ان اجري لها .. قال لي

- لاتحاول .. والا ..

صممت على ان افعل شيئا .. الارض تلتصق بأقدامي .. قاومت .. قاومت . خطواتي مثقلة .. جاهدت حتى جريت .. صرخ الجميع :

- الى اين يامجنون .. ؟

قال سائق القطار :

- دعوه .. لقد جاء دوره في اللعبة ..

جريت حتى حاذيتها .. عندي كلام كثير .. لو اقوله .. لو تسمعني .. ولكن اهذا وقت الكلام .. ؟ خطواتي كما ترين ياحبيبتي سريعة رشيقة . ولكن اتستطيع الصعود ان جاء وقت الصعود .. ؟ .. انفاسها لاتساعدها على النطق .. اخرجت حروفا لاهثه استطعت ان اعي انها تقول :

- ساعدني ..

فرحت بكلمتها المرتجفة المأكولة الحروف .. هو هو صوتها .. مازلت اعرفه .. مازالت حبيبتي .. تلفت حولي ابحث عن شيء اعطيه لها .. لم اجد شيئا .. فلم يكن هناك شيئا في الدنيا املكه .. بماذا اساعد .. ؟ .. وفجأه .. هجمت علي طرحتني ارضا . شققت صدري .. اخرجت قلبي .. رفعته في الهواء .. هلل الناس فلقد رأوا العظام تكسى لحما .. وعادت كما جراحي .. امسكت قلبي .. راحت تقضمه قطعة قطعه هلل الناس فلقد رأوا العظام تكس لحماً .. وعادت كما كانت حبيبتي التي احببتها يوما ما .. ومازلت .. نظرت اليها .. الى الجسد الرائع المتناسق وهو يجري في رشاقه بالغة ... مددت لها يدي :

- هيا ياحبيبتي نعود كما كنا ونستأنف ما بدأناه ..

ضحكت ساخرة وابتعدت .. حاولت اللحاق بها .. ولم استطع .. قال الناس

- وبعد ماحدث اتعرفون حكايتي .. ؟

وانتم ايها الناس اتعرفون حكايتي .. ؟

وصرخ سائق القطار

- والان انتهت اللعبة .. وعاد كل شيء كما كان .

لم يفهم الناس ماذا يعني وسألوه :

- هل ستسير بنا - نعم .. هيا الى القطار

واطلق صفاره القطار .. ايذانا ببدء المسير .. وفي لحظات كان المكان خاليا الا مني .. وحاولت الصعود معهم .. وخذلتني اقدامي .. بل لم استطع حتى التحرك من مكاني ..

- ساعدوني ايها الناس .. لااستطيع الصعود

ضحك الركاب :

- لانساعد احدا .. ان لم تستطع الصعود وحدك فسنتركك

وحاولت ثانية .. وفشلت .. وتحرك القطار .. وبقيت وحدي في هذا المكان المعزول عن العالم .

عرس في الدلتا

● [illegible]
ويحل معها مجد سارتون ، ويهبط جيل جديد من السماء العالية ..
رفقا بالصبي عند مولده يالوكينا الطيبة ، اذ بمجيئه سينمحي العصر الحديدي ويطلع على الدنيا عصر جديد ●

– فرجيل –

مشهد احتفالي :
الليل شعر حبيبتي الانثى ومرقد خلينا البيضاء . . . .
نوفد طفلة وفدت لنا من قارة الاشعار
تضرب لحمها فينا جواد مسافة الرؤيا
وتدعو زمرة الشعراء ،
توعز للهواء بأن يحل حلول خمرتنا فيمنح لونه شجرا على الانهار – ان طريق اوبتنا
الى خمارة الشعراء متصل

شعر : حسن النجار



فنذبح ناقة الاوزان ثم نقيم مائدة اغتراب
اللحم . . . .
ينزل الشعراء تباعا
فتزين الارض بعلة وادى
القراءات ، ان الفصول القراءة
تستدير بنا دورتين ، الفصول مداورة
تخلع الارض جرتها ثم تمشي على
فخذين لعل الهواء الذي يكتب الان
سيرته في صحائف موسوعة الليل
يخطبها ويقيم شعائر جلوتها في قرى
الخلوة الجاجلة .
ينزل الشعراء تباعا :

(١)
الطيور الغريبة تحملني حين يغلبك النوم
أرقب عريك مبتهلا ، لمسة منك سيدتي
أنزلتني الى باطن الارض ابحث عن
كاهن من أريدو يباركنا ..

(٢)
فانتظرت النهار الذي يطلع النجم فيه ،
توهمت .. أوهمت لكن أرضية الوهم
يغسلها ضابط ملكي تلبس عينيك ..
سيدة النهر هم يعشقون ولايملكون
ولكنهم حينما تغرقين يمدون كل الخيوط
التي قطعتها احتراقاتهم . ان كل
الزنابق في الماء لم تنتظر مثل عرسك ..

(٣)

محرمة العرس منقوشة بيمام الدم المتوهج ،
هذى هي الريح تعقد صرتها من بعيد على
النقع والنخيل ، تأتي الى شاطيء النهر
ـ بينكما الشمس والماء ـ ماكدت تنظر
حتى رأيت أمير الخيول المغيرة يلبس
شكته
ويخوض في الماء نحوك ..

. . . .

ان طريق اوبتنا الى خمارة الشعراء
متصل ،
فنذبح ناقة الاوزان ثم نقيم مائدة
اغتراب اللحم ..

المقاطع ـ ١،٢،٣ ـ للشعراء : حسب الشيخ جعفر وسعدي يوسف ومحمد عفيفي مطر على التوالي ، وترد اشاراتها نصا في اجزاء اخرى من القصيدة .

متتاليات العرس :

المتتالية الاولى :

(١)

من حيث ابتاع الشعراء سراويل العرس
ابتعت قميصا أبدأ فيه الليلة معراج
الجسد المتصبب حناء
فالتمى يا امرأتي في ثوبي او فهبي
العاشق ميراث تخطيه النهر فيعبره
ويقيم زمان عشيرته ..
هل يعرف عني الشعراء بأني أخترت
الانثى
من نسل الشعراء لتنجب لي اطفالا
يمشون
على قدمي ،
فالتمى يا امرأتي في ثوبي او فهبي
العاشق ميراث تناسله فيؤم الليلة
مملوء بالزاد فيشتد اوارا ..
هل يعرف عني الشعراء باني اغتلت
الليلة
رأسي في الماء لتخرج بيضاء فيعرفني
جسدي
المتأوب من مومياوات قصائده ،
فالتمي يا أمرأتي في ثوبي ...

(٢)

سموك امرأة لكنني سميتك دولة أنثاي
وخبأتك في لحم أبي حرزا للعشق النيلي
وأبطلت نعاسي ،
ونظرتك في ماء الحقوين الوتر المشدود
وغنيت على صفين من الاشجار ..
اخترتك انسان البحر وانسان الظلمات
وصلبتك على حجر النهدين ..

(٣)

وجهي في الماء يؤالفه النوم المجهول
وأطرافي خيل مشتبكة .
تغريبة :
امرأة داخلة في الليل وخارجة ..
لايملأ كل فراغات القلب سوى امرأة
تأتي وتروح وممشاها جسدي .

●

من يعطي ظهر قصائدة لليل ويدخل
ارض مجاراتي للشعر سيعرف اني
قسمت العشق اثنين :
امرأة تأتي ،

وامرأة ترثي في الليل قياصرها ٠
لايملأ كل فراغات القلب سوى امرأة
تغدو أرباضا نعقل فيها الخيل ونعتقها ٠

●

من يغمس ريشة لحمي في غرين صلصال
الليل لاعرف كيف انا ولها جسدي أو
ألمس طرف عباءتها يمشي قدامي بالضوء
الريفي فأغدو سلطان مواليها ،
لايملأ كل فراغات القلب سوى المشيـة
فيها
في ممشى اعراس الدلتا ٠



المتتالية الثانية :

(١)

تكونين لي جسدا يتأبطه النهر في أبهات
المزارع ساعة أن يأخذ الشعراء مجالسهم
في حضارة ليلة :
أطلعي الان في سورة الخيل ـ يأمرك
العاشقون ٠
الطيور الغريبة تحملني حين يغلبك النوم
ـ يأمرك العاشقون ٠
ان كل الزنابق في الماء لم تنتظر مثل
عرسك ـ يأمرك العاشقون ٠
محرمة العرس منقوشة بيمام الدم
المتوهج
ـ يأمرك العاشقون ٠
ان كل القصائد مرجأة للنهار الذي سوف
لايطلع ٠٠ امرأتي كوكبـان على الليـل
فتحت
بينهما رئتي واحتضنت الصراخ الـذي

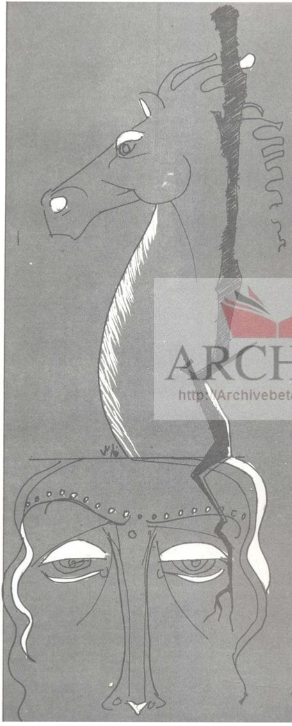
يطلع
الان من قرية النطفتين .. القصائد مرجأة
والفضاء على خيله قمر اخضر ..
ان خيلا على العشب موصوفة للذي سوف
تألفه الريح عند امتلاء الفضا بحليب النيازك .
يأمرك العاشقون .

(٢)

تكونين لي جسدا يتأبطه النهر في أبهات
المزارع ساعة أن يأخذ الشعراء مجالسهم
في حضارة ليلة :
وردة هذه ام سماء ام امرأتي
جاءها الماء من سندس الليل فانتحلت
عشقها في قصيدة .
– لمسة منك سيدتي انزلتني الى باطن
الارض – أنبت منها الشعير على مفرق
اللحم واخترت ان أشتهيها – توهمت
اوهمت – ماكدت تنظر حتى رأيت أمير
الخيول المغيرة يلبس شكته ويخوض
في الماء نحوك –
فاحتضري في مياهي ، أبادلك الان موتا
بموت وقولي الذي لم تقله القصائد عن
شعره في زمان الصهيل .
تغريبة :
أبصرت مافي كوة الاشياء ..
نادتني امرأة .

كان الطريق مهرولا مثلي وكنت مفارقا
جسدي الى قمر على الاشجار أعصبه
لئلا يبصر الالوان في ثوبي الذي أخفيته
عن سائر الاقمار ..
ان دليلي الشعراء أقتلهم وأخلط قامتي
بالماء ثم أخص مبتهلا وأخلط قامتي
بالماء ..
حين ورثت عن جسدي نشيد الندب
في الطرقات نازلت الهواء مقرحا ..
وورثت عن جسدي غياب اللحم في
الطرقات .
كنت مهرولا بين الغيابين الطريق مهرول
مثلي وكنت مصوبا رئتي تجاه عظام
نهديها وكنت مبللا رئتي بما حملته أنثاي
القصيدة من بين معاقرات اللحم عند مداخل
المدن التي قبلتني جيرة .

المتتالية الثالثة :
للارض شفاه حارقة اوصبا ينتزع الاحجار
من القلب وعين صافية الابصار . فأجلس
حيث تقيم الارض ولائم جلوتها وأقلد
رأسي بنبات العشب الليلي واذكر ان امرأة
جاءتني في النوم وكانت حائضة ،
لم اعرف ان المرأة كانت تجتذب الارض
الى نهر اخر غير النيل وتأمرني ان انزل
عن ظهر جوادي وأغز النهدين برمحي
لتموت



المرأة في ظل الاقمار ·
للارض شفاه حارقة وصبا ينتزع
الاحجار
من القلب فأدفع عن جسدي رائحة النوم
واخرج نيليا مثل غناء المداحين الفقراء
أحدث عن زمن يأتي بالصفو وازرع في
لحم المرأة حب التصهيل الابدي وألحق
بالركب الواصل من كل الطرق الى حيث
تصير
الارض جوادا فضيا أزرعه في لحم الريح
الرجراجة ،
أشرب ماء غير النيل واكتب مرثية عن زمن
امرأة كانت حائضة في ثوب العرس
وكانت
تنتظر المينة في ظل الاقمار ·

المتتالية الرابعه :

(١)

سموك امرأة لكني أطلقت عليك جميع
الاسماء
وبدلت فصولي وطلبتك من ماء ابي
وجلست
على حجر التاريخ أهرب في رئتي طعم
النوم
بعينيك ورائحة الاحصنة الخضراء ·
زاويتي النهر
وزاويتي الحجر التابوت
فأصعد مئذنة ادعو لصلاة

الفجر وتسبقني قدمي ··
ألبس تيجان الرعي الملكي وأجلس

محتشدا
في حضرة مولاتي الملكة .

(٢)

في لحم الانثى أطفال محتجزون وارصفة منتهكة .
وسلال تسكنها الافعى في هيئة احراس الملكة .

تداخل :
الطيور الغريبة تحملني حين يغلبك النوم
أرقب عريك مبتهلا ، ان كل الزنابق في الماء لم تنتظر مثل عرسك ، هذي هي الريح
تعقد صرتها من بعيد على النقع والخيل .

(٣)

هدأت أقدام الماشين
فارتحت على حجر الاشعار اروض في جسدي
لغة الموال على طبلة أسماع الليل وأرقص عرياناً تحت ثريات الدلتا ..
ناديتك من جوف التابوت ألوادي :
هل عاد اليك دمي في الصوت اللاغي ؟
ظرنا في طرف جوادين،الدلتا كانت نائمة
والقلب تخطفه الجوع الليلي فأمسك عودا
من حجر وادق الشمس طيورا فوق النهدين
وأرقص عريانا تحت ثريات الدلتا ..
الانثى كانت في ثوب الملكات
وكانت عطشى للحب الريفي فندخل
أحراش الليل ونعقد زيجتنا .
ياحارس هذا الوادي :
ان نحن اتانا الصبح ولم ننجب بعد
فدعنا نسترخي في ظل النخلة ..
ياريش الاحصنة الخضراء :
عبيء بهواك البحر وارسلنا سفن
الاحمال ونج الغرقى من غرق ،
يقرصنا جوع البحر وجوع الظلمات فنأكل
احجارا ..

تغريبة :
ثملت بي الانهار فارتسمت على جنباتها
مدن مفضضة .. فأي مدينة أختار ؟
أحمل طميها رئتي وماء حياضها لهبا تطاير
في فضا مقصورتي الخلوات ..
هذي ليلة ذهبت بي الخناء فاحتطبت يداي
الفجر ثم أعدته قمرا على الاشجار تألفه البراري ..
كيف يسعفني الغناء فارتدى سكرى لارحل في
أقاليم البلاد مطوحا رأسي على عتباتها
وأقول : هل لمست يداى الارض ، نطفتها
فأدخل في تواريخ العشيقة ؟

البيان الدرامي للكوميديا عند شارلي شابلن في «العصر الحديث»

هاشم النحاس

اعظم عظماء فن الفيلم في تاريخ السينما كله هو شارلي .. تشارلز سبنسر شابلن . ولسنا بحاجة الى تأييد هذه الحقيقة باقوال كبار الفنانين ومفكري العصر ، لانها ساطعة سطوع الشمس لكل من لديه ادنى اهتمام بالسينما . ويكفي ان نشير الى انه عندما اراد جورج سادول شيخ مؤرخي الفيلم ان يحصر اهم مائة فيلم في تاريخ السينما كان من بينها ١٢ فيلما من اعمال شارلي . بينما لم تتجاوز اعمال اي فنان اخر ـ داخل هذه المجموعة المختارة ـ اكثر من اربعة افلام،رغم ما لاسماء اصحابها من مكانة رفيعة في تاريخ هذا الفن .

ولم يكن شارلي مخرجا لاعماله فقط بل كان الممثل وكاتب السيناريو وصاحب الكلمة في المونتاج ومؤلف الموسيقى والمنتج ايضا .

وقد حقق بذلك ـ من هذه الناحية ـ نموذجا فريدا في تاريخ السينما لم يتكرر ابدا . وكان جان رينوار يعتبره النموذج الكامل لفنان الفيلم الذي يطمح اليه ، باعتباره المسؤول مسؤولية كاملة عن عمله .

والواقع ان شابلن قد استوعب في اعماله كل امكانيات التعبير بالصورة السينمائية الخالصة ، ووصل بهذه اللغة الى قمتها في الكوميديا خاصة . ومن هذه الناحية كان له اكبر الفضل ـ مع اخرين ـ في الارتفاع بمستوى هذا الفن الى مستوى الفنون الاخرى الراسخة ذات التاريخ العريق في القدم .

وميزة اخرى من المميزات الفريدة ايضا في اعمال شابلن انها على خلاف الكثير من الاعمال السينمائية الرائدة لازالت تحتفظ بجاذبيتها ، الى جانب اهميتها كنموذج للدراسة . ويمكن ان نتخذ فيلم « العصر الحديث » مثلا واضحا على ذلك ، فرغم انه من انتاج عام ١٩٣٦ ، ورغم انه ينتمي الى السينما الصامتة اساسا التي لم يعد لها وجود الا في حجرات الدراسة ، فانه لا يدهشنا ان نرى هذا الفيلم ـ بين حين واخر ـ معروضا في احدى دور السينما العامة ، او على شاشة التلفزيون . ولا يدهشنا ما نلمسه من تاثيره الواضح على الجمهور ، الكبار منهم والصغار .

ويعتبر هذا الفيلم في الواقع من ابرز افلام شارلي الهامة ، ومن



اطولها (٨٥ ق) حتى سنة انتاجه . وهو – في اعتقادي – احد الاعمال النموذجية لدراسة الكوميديا عند شارلي . وسنقتصر هنا على تحليل البناء الدرامي للفيلم باعتباره الاساس في بنائه الفني عموما . وارجو اعتبار هذه الدراسة – من ناحية اخرى – دعوة للتمتع بمصاحبة شارلي على الورق . وليس بديلا لتمتعنا بمصاحبته على الشاشة ، ولكن قبسا وتحقيقا لهذه الدعوة – فضلا عما فرضته طبيعة الموضوع – لجأت الى تقديم الكثير من التفاصيل للمواقف التي تضمنها الفيلم .

دعامتان

تبين شارلي من البداية قصور وسائل التعبير الميكانيكية في الاضحاك عن استيعاب أفكاره وعدم ملائمتها لاسلوبه . وقد سبق ان اكتشف استاذه ماكس سينيت الكثير من هذه الوسائل التي بدت ناجحة، من امثال فطائر التورتة المتطايرة ، والرجال الذين يجرون اسرع من السيارات ، والمطاردات التي تحطم في طريقها كل شيء ، والمعارك الهزلية ، والعشرات من الرجال الذين يخرجون من سيارة واحدة .. وما الى ذلك مما اخذ به عدد كبير من صناع الكوميديا السينمائية بعد ذلك .

غير ان رفض شارلي لهذه الوسائل لم يكن مطلقا ، بدليل وجود ما يماثلها في افلامه . فهو لا يعارضها من حيث المبدأ ولكن من حيث الاعتماد عليها باعتبارها الاساس في اثارة الضحك . فما اكثر ما يبدو شارلي هازلا لكنه يحرص في كل حالة ان يبقي الهزل عاملا مساعدا . يقتصد دائما في استخدام الحركة الهزلية او المظهر الهزلي بعد ان يختارهما بدقة . ذلك ان الضحكة النابعة عن الحركة او المظهر تظل على السطح كما يعلم شارلي تمام العلم . اما الضحكة العميقة فهي التي يخلقها الكشف عن العلاقات داخل موقف . وهنا تظهر عبقرية شارلي الفياضة في ابتكار المواقف وتفاصيل معالجتها الفنية للتعبير عن العلاقات الاجتماعية والانسانية . ولأن تحليل شارلي لهذه العلاقات كان تحليلا عميقا وصائبا فقد جعل من افلامه وثيقة من اصدق الوثائق عن عصره ، وامدها باكسير الحياة الذي لا ينضب .

وكان شارلي قبل ان يخرج افلامه ويتحمل مسؤوليتها كاملة ، قد اكتشف او اهتدى بطريقة ما الى شخصية الصعلوك ضئيل الجسم الذى يرتدي ملابس تثير الضحك بتناقضاتها . فالبنطلون منتفخ مهرول بينما الجاكتة ضيقة والحذاء ضخم جدا وعلى الراس قبعة عالية وفوق شفته العليا شارب اسود صغير وفي يده عصاه . وتمثل هذه الشخصية احدى الدعامتين اللتين تقوم عليهما كوميديا شارلي بينما تتمثل الدعامة الثانية والاهم في : الموقف .

وكل افلام شارلي لا تخرج عن وضع هذا الصعلوك في مواقف مختلفة . ولكن الامر ليس على هذا القدر من البساطة او التبسيطة لان المهم هو التفاصيل وطريقة معالجتها التي تكشف عن العلاقات وتحدد الاسلوب ، واليها يرجع التاثير النهائي للفيلم . والتحليل التالي لفيلم العصر الحديث ليس اكثر من محاولة للبرهنة على ذلك . ويمكن تحديد هدف هذه المحاولة في البحث عن اجابة على اسئلة مثل : كيف يبني شارلي التفاصيل ؟ وماذا يعني ؟ ولماذا نضحك ؟..

في المصنع

ان شارلي في « العصر الحديث » يطرح وجهة نظره في العصر . والحق ان كل افلامه يمكن اعتبارها كذلك ، لكنه حين اختار لهذا الفيلم هذا العنوان اراد ان يخصه بهذه الصفة اكثر من بقية افلامه . ولما كانت صورة العامل والآلة هي اهم الصور الدالة على هذا العصر، لذلك نرى شارلي الصعلوك ، أول ما نراه في الفيلم ، داخل مصنع يعمل مع مجموعة يقفون في صف خلف شريط آلي مثبت عليه « صواميل » يدفعها في دورانه الواحدة منها بعد الاخرى من عامل الى اخر ليجري عليها عملية واحدة . ويبدو ان شارلي يقوم بربطها بواسطة مفتاحين من حديد في يديه ، بينما يقوم العامل التالي الى جانبه بالدق عليها بمطرقة لتنتقل بعده الى من يليه ..

ومع تقدم الاحداث تنكشف العلاقات بين صاحب العمل والعمال ، وبين العمال والآلة . صاحب المصنع يستعين بوسائل تكنولوجية متقدمة، يستخدم التلفزيون لمراقبة العمل والعمال في اي ركن من اركان المصنع . وبواسطته يستطيع ان ينقل صورته الى اي ركن ليصدر اوامره حتى في دورة المياه . نراه من البداية يصدر أوامره بزيادة سرعة الآلة . ومن ثم تزداد سرعة العمال عليها بالضرورة . ويتحول العمال الى جزء من الآلة بحركاتهم الآلية السريعة ، لكن شارلي سيء الحظ تواجهه المشاكل دائما .

يحاول شارلي ان يهرش تحت ابطه ، أو يرد على رئيسه فيتأخر . ويكون عليه ان يلحق بالصامولة في كل مرة يربطها قبل ان يأخذها الشريط الى غيره . وعندما تهبط على وجهه ذبابة لعينة يفشل في طردها لان يديه مشغولتان . ويمر عليه احد الملاحظين فيساعده بضرب الذبابة لكن الضربة تقع على وجه شارلي فيتأخر . وعندما يلحق بالصامولة تكون قد وصلت الى زميله الذى يعمل آليا مع حركة الآلة فتنزل مطرقته على يد شارلي فيصرخ ويتوقف العمل .

وعندما يبدأ من جديد يستغرقه التركيز في العمل من اجل التوافق مع حركة الآله حتى انه لا ينتبه لقدوم فترة الراحة . وعندما يترك مكانه يستمر في اداء نفس الحركات . وعبثا يحاول السيطرة على اعضائه، كما لو كان يحركها زنبرك خفي جعلها مستقلة عن ذاته ، يمسك بها لكنها تعصى عليه . واخيرا يهتدي الى ان يدفع ساقه بقوة الى الخلف

فتسكن حركته وكأنه قذف بهذا الزنبرك اللعين خارج جسمه .
ان شارلي يضحكنا هنا كما هو الحال في كل مواقفه مرتين . الاولى على الورطات المتلاحقة التي يقع فيها وحركاته المبتكرة في رد فعله عليهـا ، مستعينا بخبرته وعبقريته في الاداء التمثيلي الصامت « البانتوميم » . اما الضحكة الثانية فتعتمد على فهمنا للكشف عما تفعله الآلة بالعامل عندما يكون الهدف هو ربح صاحب العمل وحـده، حيث نرى المدير يأمر بزيادة سرعة الآلة اكثر من مرة دون مراعاة لما يمكن ان ينتج عن ذلك من اضرار على سلامة العامل العصبية .
وهنا يقترب الموضوع من المأساة ،ولكن يمنعه ان يكـون ذلـك التركيز على الحركة الهزلية المبتكرة التي تجذب اليها الانتباه ، ثم المبالغة واللامعقولية التي يضفيها شارلي على تفاصيل المعالجة للموقف ككل مما يبعده عن الواقع فيستبعد المتفرج وقوعه في هذا المأزق . ومن ثـم يحتفظ الموقف بتأثيره الفكاهي المضحك .

آلـة التغذية

ويصعد الفيلم الى احدى دوراته الاساسية المعبرة عن اسـلوبه الكوميدي المأساوي معا في مشهد آلة التغذية ، التي يقدمها صاحبها للمدير باعتبارها وسيلة ناجحة للتخلص من ساعة الغذاء للعمال ومن ثم تؤدي الى زيادة الانتاج . ويقبل المدير تجربتها ، ويقع الاختيار بالطبع على شارلي المسكين ليكون « فأر التجارب » .
تبدأ التجربة بربط شارلي في الآلة ، وصاحبها يحاول ان يهـدىء من روعه ويشرح له عملها . وتدور الآلة التي ترفع الى فمه الحساء والجاتوه وحتى كوز الذرة يدور امام فمه ليقضمه دون جهد . وبعد كل مرة تدخل ذراع بقطعة من الاسفنج تمسح فمه وتعود . وتزداد دهشة شارلي مع كل حركة من حركات الآلة تطعمه . ويشير صاحب الآلة الى مدير المصنع اعجابا باختراعه .
الى هنا والامور تسير على ما يرام . ولابد ان ترتفع الابتسامة على وجه المتفرج بفعل الغرابة المبتكرة لهذه الآلة وموقف شارلي منها . ولا تلبث ان تتحول هذه الابتسامة الى قهقهات عالية تتصاعد تدريجيا حتى تصل الى اقصاها عندما يصيب هذه الالة عطل يفسد كل شيء . وتصبح القهقهة هنا سخرية بالآلة وصاحبهـا وسخرية بالفكرة نفسهـا التـي تسعى الى تحويل الانسان الى مجرد آلة انتاج . ولنتأمل معا كيف يبدأ عطل الآلة ، وكيف يأخذ العطل والارتباك في التضخم، وتتضاعف معهما القهقهات .
ان العطـل يحدث عقب حركات الاعجاب المغرورة التي يبديها صاحب الآلة مباشرة . ومن ثم يأتي بمثابة صفعة ساخرة في الحال على غروره . وكل غرور مادة صالحة للفكاهة بالسخرية منه .
يبدأ هذا العطل بتزايد سرعة دوران كوز الذرة حـول نفسه . ويفشل شارلي في ملاحقته مهما حاول ان يقضم منه بسرعة ، لان سرعته تتزايد بجنون . ولا تلبث ان تتطاير حباته من شدة السرعة في وجـه شارلي . ويصبح شارلي في أزمة .
يحاول مخترع الآلة مع معاونيه انقاذ الموقف . لكن الامر يزداد سوءا . وتصدر عن الآلة انفجارات يعقبها تصاعد السنة من اللهب في الموتور . وشارلي الموثق بالالة ينتفض من الخوف والالم ، يطلب منـه احدهم ان يتذرع بقليل من الصبر . ويحدث ان يعود كوز الذرة الى حالته الطبيعية ويبعد عن فم شارلي . وهنا لا يفوت الفنان ان يحبك

النكتة حيث تدخل الذراع بقطعة الاسفنج تمسح فم شارلي كالمعتاد بكل هدوء وتعود ، مع رد الفعل بالدهشة على وجه شارلي !!

ويغري ذلك مخترع الآلة ان يعيد التجربة من جديد . ولكن ما ان يرتفع طبق الحساء حتى ينقلب على صدر شارلي . وعندما يضع المساعد حساء جديدا في الطبق يرتفع الطبق بقوة فيقذف بالحساء على وجه الاثنين معا . وعندما يأتي دور طبق الجاتوه يكون بين قطعه عدد من الصواميل الحديدية التي تركها المخترع اثناء انشغاله باصلاح الآلة . وتدفع الذراع الخاصة بالطبق الصواميل في فم شارلي ليأكلها بالقوة الواحدة بعد الاخرى . وبهدوء تدخل الذراع بالاسفنج في كل مرة لتمسح فم شارلي !!

ويظهر لاول مرة طبق من التورتة يرتفع ثم ينقلب على وجه شارلي فيغطيه كله بالتورتة .. وتدخل الذراع بالاسفنج كالعادة لتمسح على فمه . لكنها هذه المرة ، لا تلبث ان يصيبها الجنون هي الاخرى فتتحول حركتها السريعة ذهابا وايابا الى عملية صفع مجنونة على وجه شارلي . وما ان تتوقف الآلة اخيرا ، ويحرر شارلي منها حتى يسقط من الكادر .

وهكذا نصل الى ذروة هذا الموقف بعد استنفاذ كل امكانياته الفكاهية ، واعتصارها واحدة بعد اخرى . لقد تم استعراض كل محتويات الآلة مرتين ، الاولى وهي تعمل ، والثانية عندما يصيبها الخلل . ولم يترك منها واحدة في الحالة الثانية حتى تكتمل الدائرة . وان اضيف اليها في هذه المرة طبق التورتة الذي لم يسبق لنا رؤيته ، وذلك حتى لا تأخذ المعالجة الدائرية شكلا هندسيا حادا .

ينتهي الموقف عند هذا الحد بسقوط شارلي واعتراض المدير بانها ليست عملية ويخرج . غير ان علاقة شارلي بالآلة لم تنته بعد . وقد تم التخطيط لهذه العلاقة بحيث تؤدي بشارلي الى الجنون ، فكيف نصل الى هذه الذروة ؟

من الواضح ان الموقفين السابقين يمهدان لهذه النتيجة . غير ان الفيلم — كأي بناء درامي محكم — لا يتعجل النتائج ، وانما يواصل الصعود اليها تدريجيا بهدف الاقناع من ناحية واستخراج الامكانيات الكوميدية من ناحية اخرى .

جنون شارلي

اننا نعود الى نفس الآلة التي يعمل عليها شارلي مع آخرين، ولكن بعلاقات جديدة . فشارلي الان يعمل اسرع بجنون يطابق جنون سرعة الآلة . ويبدو انه مصر على الا تفوته صامولة من الصواميل دون ان يربطها بمفتاحيه . ويحدث ان تفوته واحدة فيلقي بنفسه على شريط الآلة ليؤدي واجبه نحوها . ويسحبه الشريط الى داخل جسم الآلة . وعندما يتم استرجاعه بحركة الآلة العكسية ، نراه يخرج وهو لا يزال ممتدا على الشريط يواصل العمل في الصواميل . وعندما ينهض من فوق الشريط يأخذ في الرقص مواصلا عمله بالمفتاحين . ولكن في انوف زملائه بدلا من الصواميل . ويكشف بذلك عن بداية جنونه .

وقد سبق أن مهد لنا الفيلم بالاشارة الى نوعية هذا الجنون المحتمل في المشهد الاول ، عندما مرت السكرتيرة عليه ولاحظ بعض الازرار في فستانها من الخلف ، فمد يده بالمفتاحين نحو الازرار ، لكنه ارتدع عندما التفتت اليه السكرتيرة بنظرة تأنيب .

والمشاهد الذي اصبح يفهم الية شارلي بالتأكيد، يمكنه الان ان يتقبل منه هذا الخلط بمزيد من المبالغة والاصرار . وعلى ذلك فما ان

تقبل السكرتيرة ويلمح شارلي ازرار فستانها من الخلف حتى يندفع نحوها كالصاروخ . وتجري السكرتيرة ويجري وراءهـا حتى خارج المصنع . وعلى رصيف الشارع يعترضه احد الاعمدة وبـه صواميل حقيقية فتجذبه اليها وينشغل بها عن السكرتيرة .

غير ان الموقف لم ينته بعد فنحن نفاجأ دائما بتنمية فكاهية عبقرية للموقف حتى نصل الى الحد الذي لا نتصور بعده اي مزيد . وهذا هو الكمال . وعنده فقط يكون التوقف . فبينما شارلي مشغول بصواميل العمود ، نرى من زاوية نظرنا في لقطة متابعة متوسطة سيدةبدينةقوية تتجه ناحيته وعلى صدرها يبرز زراران كبيران ، يقع كل منهما عند موضع حلمة الثدى !! ولابد ان ينفجر المشاهد من الضحك لما يتوقعه . وهنا يتحق ما يتوقعه بالفعل . فما ان يراها شارلي حتى يندفع نحو هذا الصيد الثمين ، فتجري السيدة منه بكل قوتها ، وبعد مطاردة غير زائدة تلتقي السيدة بشرطي فتحتمي به . ويبدو ان منظر الشرطي يرد أليه عقله بعض الوقت ، فيندفع عائدا من حيث أتى حتى يصل الى داخل المصنع نفسه .

وهكذا يكون سبب خروجه من المصنع هو نفسه ـ بطريقة اخرى ـ سبب عودته اليه وبنفس الاندفـاع . وتكتمـل بذلك دائرة من دوائر العلاقات والمواقف ، تسلمنا في نهايتها الى دائرة اخرى ، تكشف لنا عن علاقة جديدة بين شارلي والالة .

ان شارلي يتوقف في اندفاعه الى الداخل عند الالات الضخمة التي تتحكم في ادارة بقية آلات المصنع . يحرك اذرع هذه الآلات كيفما اتفق مما يربك العمل ، وتصدر انفجارات في الآلات يتصاعد منها اللهيب والدخان الكثيف .

ويجد شارلي مزيتة كبيرة في طريقه مما يناسب تزييت هـذه الالات الضخمة فيرش منها الزيت الاسود على وجوه العمال وثيابهم ويفلت في كل مرة من مطارداتهم ، متنقلا من قسم الى اخر ، حتى يصل الى قسمه فينتهز فرصة عدم قدرتهم على ترك اماكنهم ـ بحكم ارتباطهم بحركة الالة ـ فيرقص حولهم وهو يرش عليهم الزيت . وعندما ينجح احدهم في ايقاف الآلة يندفعون جميعا لمطاردته ،لكنه يراوغهم حتى يصل الىذراع ادارة الآلة ويديرها من جديد ، فيسرعون اوتوماتيكيا الى اماكنهم . كأنهم تحولوا الى عرائس خشبية مشدودة الى الآلة بحبال خفية ، فنضحك عليهم ،او بمعنى اصح، نضحك علىما اصابهم من جمود واليـة .ومـع تكرار نفس الدورة (في حدود معينـة) لا يتوقف الضحك لان الفكرة تتأكد ، ويزداد الاضطراب في العمل . وهكذا تتجه دائرة اخرى من العلاقات بين شارلي والآلة نحو الاكتمال . فالآلة التي كانت وراء اصابته بالجنون يرد عليها جنونه . ونحن لا نعني بالآلة الاجهزة الصماء وحدها ، فهي ضلع من مثلث ضلعاه الاخران هما صاحب العمل والعمال .

واذا كنا قد رايناه يسخر من العمال لما اصابهم من جمود ويحطم الالة التي يساء استغلالها لحساب صاحب العمل وعلى حساب العمال ، فانه يسخر ايضا من صاحب العمل . فعندما يهبـط من مكتبه الى المصنع لضبط الامور ، بعد ان فسدت وسائل اتصاله الالكترونية ، يكون شارلي قد تعلق باحدى الروافع الى اعلى في السقف . ويأمر المدير بانزاله ، فتهبط به الرافعة امام المدير مباشرة وحولـه مجموعة من العمال ورؤساء العمل . وما كان من شارلي الا ويطلق المزيتة في وجهه فيتحطم قناع المهابة الذى احاط به المدير نفسه ، ويعم الهرج من جديد

الى ان يأتي الشرطة ويتم القبض على شارلي .
وعند باب سيارة الشرطة الخلفي ، قبل ان يصعد شارلي ، لا تفوته الفرصة في أن يقدم لنا فكاهة اخيرة ، لا تنقصها الدلالة ، يختتم بها الموقف . يرش بالمزيتة الكبيرة ،التي لازال يمسك بها !!،في وجه احد الواقفين بثياب مدنية ، فينتزع الشرطي منه المزيتة ، يتركها له ، ويفاجئنا بواحدة صغيرة يخرجها من جيبه . ويرش بها هذه المرة في وجه الشرطي نفسه ثم يناولها للشخص الاول ، وينفض كفيه ، ويصعد .
وهكذا يعمل شارلي على قلب الحالة المأساوية المتمثلة في الجنون الى موقف ضاحك حتى اخر لحظة بالسخرية ممن حوله .

في السجن

لم يؤخذ شارلي الى السجن بسبب افعاله السابقة . يبدو ان الشرطة قد سلمته الى مستشفى الامراض العصبية لاننا نراه امام الطبيب الذى يوجه اليه بعض النصائح قبل خروجه من المستشفى .
نصائح من نوع : ابتعد عن الانفعالات وحافظ على هدوئك دائما !!
غير ان السجن كان ينتظره لاسباب اخرى . فعندما يخرج الى الشارع متسكعا لايدري ماذا يفعل ، يحدث ان تمر سيارة عليها بعض المعدات ، يقع منها علم احمر صغير مما يوضع كعلامة في الطريق . يلتقط العلم ويلوح به للسيارة . ويؤدى اصراره على الاحتفاظ بالعلم لصاحبه الى القبض عليه بتهمة قيادة المظاهرة التي جاءت خلفه دون ان يدرى . ونحن نضحك على الصلابة في الطبع حتى لو كانت عن اخلاص . كما نضحك على الذهول .
وفي السجن يسخر شارلي من المسجونين والسجناء معا . ولعل اولى سخرياته بالسجناء طريقتهم في استنتاج تهمة قيادة المظاهرة التي الصقوها به ، لانه يحمل العلم !
ويكون زميله في الزنزانة احد المجرمين العتاة . يؤدي خوفه منه الى وقوعه في عدة اخطاء تثير غضب المجرم عليه ، فيأمره بالصعود الى سريره العلوي ، لكن شارلي بسبب ارتباكه يقع بالسرير فوق راس المجرم مما يفقده صوابه ويكاد يفتك بشارلي لولا انطلاق صفارة الخروج للغذاء .
ويأتي مكان شارلي في المطعم الى جانب أحد المهربين الذي يتخلص من المادة المهربة معه بوضعها في الملاحة . ويضع شارلي من الملاحة على طعامه بكثرة فتنتابه مشاعر غريبة تظهر على ملامح وجهه وحركاته . وتبدو عليه شجاعة مفاجئة تدفعه الى التحرش بزميله في الزنزانة الذى يجلس الى جانبه من الناحية الاخرى . فستولي على خبزه بالقوة ولا يابه بتهديداته بل يرد عليها بقذف ملعقة من الارز في وجهه . ويفقد المجرم صوابه مرة أخرى ، لكن صفارة الانصراف تأتي للمرة الثانية في الوقت المناسب لانقاذ شارلي .
في الطابور شارلي يدور حول نفسه من اثر المخدر دورة كاملة ثم يواصل السير على دقات الصفارة . ويكرر هذه الدورة اكثر من مرة . لكن الدورة تأتي غير كاملة في احدى المرات ، ومن ثم عندما يواصل السير يأخذ عكس الاتجاه . ويفاجأ شارلي باتجاهه الى الخارج فيعود بسرعة باحثا عن زنزانته . عند عودته يجد مجموعة من المجرمين يمسكون بالحارس ويحاولون الهرب ، تدور بينه وبينهم معركة خرافية ، تبدأ باطلاق احدهم الرصاص على راسه ، لكن شارلي الذى يقفز براسه في كل اتجاه يتفادى الطلقات التي نراها تحفر الحائط خلفه !! ثم

يستغل احد الابواب الحديدية ، يصفع به راس الواحد منهم بعد الاخر ، حتى يفقدون وعيهم . وتقبل قوة من الشرطة للقبض عليهم .

ان الذكاء عندما ينتصر على القوة يرضي غرورنا . ولكن حينما يخترق هذا الذكاء حد المعقول ، لانـــه يتجاوز الامكانيات الموضوعية المطروحة ، فانه يضحكنا ايضا ، خاصة وان صاحب الذكـــاء لايعـــي نفسه . ويهوي شارلي هذه الحيلة لاثارة الضحك على القوة الغاشمة مستغلا بذلك ضآلة حجمه ممـــا يضاعـــف التناقض واللامعقوليـــــة ، فيضاعف من الضحك .

واذا كان شارلي قد اقام بناء فكاهاته السابقة في السجن على هذا الاساس ، فانه في المشهد التالي يتخذ من السلوك المتعالي في مقابـــل التواضع اساسا اخر لاثارة الضحك . ومن خلاله يسخر من احد العيوب الاجتماعية المتاصلة .

العفو عن شارلي

يصدر قرار العفو عن شارلي مكافأة له على احباط مؤامرة هروب المجرمين ، ويتم استدعاؤه الى مكتب المأمور ، ويقدم له فنجان من الشاي ، ويدعونه للجلوس على الاريكة الجلدية . وتجلس من بعده على طرفها الاخر زوجة الكاهن التي يتركها زوجها ليؤدي زيارته الاسبوعية داخل السجن ، وعندما يبتسم شارلي للسيدة ترد عليه بنظرة جامدة متعالية تسبب له الارتباك حتى يكاد ان يبتلع الملعقة بدلا من الشاي عندما يرفع الفنجان الى فمه .

وتتحول السيدة الى موضوع مضحك بفعـل نظرتهـــا لشارلـــي لانها تعزل مشاعرها عن صاحبتها ، وتبرز السخـــرية منهـــا بعـــد ذلك . وقد مهد لهذا التحول تعثرها في قدم شارلي عند دخولها وعلى صدرها كلبها الصغير المدلل .

وتواصل هذه السخرية طريقها بصدور صوت قرقعة عن بطنها على اثر تناولها للشاي . ويصاب شارلي بنفس الداء . وكل منهما يحاول اخفاء ما يجري داخله . لكن كلب السيدة الصغير ينبح في اتجاه مصدر الصوت في كل مرة ردا عليه مما يؤكده .

وتزداد القرقعة بينهما مع كل رشفة من الشاي ، الى ان تتذكر السيدة — على اثر اعلان من الراديو — حبـــــة تخرجهـــا منحقيبتهـــا وتبتلعها بالماء . ثم تهم بالخروج مع زوجها الذي عاد بعد ان تحتضن كلبها الصغير . وتتعثر مرة اخرى في قدم شارليوهي خارجة .. تمامـــا كما حدث وهي داخلة .

لا شك أن اصابة شارلي بنفس ما أصاب السيدة ، يجمع بينهما انسانيا ، واذا كنا نضحك على السيدة سخرية عن الغرور والتعالي فنحن نضحك على شارلي ايضا لانه يحاول ان يخفي ضعفه الانساني ، ولانه كان غافلا عندما تصور انه من الممكن ان تبادله السيدة الابتسامة لمجرد ان الظروف جمعتهما على مقعد واحد .

كما اضحكتنا المبالغة غير الواقعية لصوت القرقعة في حد ذاتها . وجاء تأثيرها المتبادل بين شارلي والسيدة كما لو كان بينهمـــا انابيب اتصال داخلية .وهذا ايضا سبب اخر من اسباب الضحك لان هـــــذا التصور يحول الانسان الى مجرد « شيء » . وكل ما يفقد الانسان ، او يوحي بفقدانه للسمات الجوهرية لانسانيته يثير الضحك . وهنـــا لابد وان نرد ذلك الى وظيفة الضحك الاساسية باعتبـاره قصاصـــا اجتماعيا مما نراه (او نظنه) انحرافـا عن الطبيعـة الانسانيـــة،سواء

على المستوى العضوي او النفسي ، الفردي أو الاجتماعي .

وتأتي الضحكة الاخيرة لهذا المشهد مشوبة بمسحة المأساة التي تمتزج كثيرا بنسيج الضحكات عند شارلي ، وذلك عندما يبلغه المسؤول في السجن بانه اصبح حرا ، فيضع شارلي اصبعه في فمه حائرا ، ثم يطلب اذا كان من الممكن ان يبقى لانه سعيد بالاقامة هنا ، لكن المسؤول لا يقبل طلبه بالطبع ، ويمنحه شهادة تقدير لعلها تعاونه في العثور على عمل .

شارلي يلتقي بفتاته

يقدم لنا الفيلم ، كما هي العادة في كثير من افلام شارلي ، قصة من اعمق قصص الحب وانبلها على الشاشة . والحب هذه المرة بين طرفين متوافقين : صعلوك وصعلوكة . الفتاة تمثل الصورة الانثوية لشخصية شارلي .

وترجع قيمة القصة — من الناحية الفنية اساسا — الى الطريقة التي يتم بها غرس بذورها في الفيلم ، ثم كيف تتم تغذيتها بعد ذلك بالتفاصيل التي تحقق لها النمو التدريجي الناعم حتى تصل الى نهايتها الحتمية المقنعة . ومن هذه الناحية يقدم لنا الفيلم درسا نموذجيا كذلك .

قبل ان يلتقي شارلي بالفتاة نكون قد تعرفنا عليها قبلهفي ثلاثة مشاهد قصيرة سابقة — تحدد لنا ملامح شخصيتها — وهي تسرق الموز لاخوتها ، وفي البيت مع والدها العاطل ، وفي الشارع عندما تكتشف موت والدها بالرصاص في احدى المظاهرات .

واثناء ذلك كان شارلي يحاول الالتحاق بأي عمل فيرفض طلبه من البداية او يفشل في الاستمرار لما يرتكبه من اخطاء جسيمة بسبب ما به من ذهول ، وبينما هو في الطريق يقرصه الجوع تصطدم به الفتاة اثناء هروبها برغيف من الخبز اختطفته . وعندما يلحق بها صاحب المخبز يدعي شارلي انه سارق الرغيف لا الفتاة ويأخذه الشرطي .. لكن سيدة محترمة !! تلحق بالشرطي لتؤكد له ان الفتاة هي السارقة . فيترك شارلي ليلحق بالفتاة .

ويعود شارلي الى مواجهة مشكلة جوعه من جديد . لكن الفتاة كانتقد اوحت له بالحل . يندفع داخل اول مطعم يصادفه . وبعد ان يجمع كل ما يشتهي من اطباق ويأكلها يستدعي — من خلف الزجاج — احد رجال الشرطة الى الداخل ، وعندما يصل يطلب منه ان يتخذ اجراءاته .

يقبض عليه الشرطي ويأخذه الى الطريق حيث يتصل تليفونيا لاستدعاء سيارة الشرطة . واثناء ذلك ينتهز شارلي الفرصة فيطلب من المحل الملاصق للتليفون سيجارا يدخنه ، ويوزع الحلوى على بعض الاطفال ، ثم يدعو الشرطي بعد انتهاء اتصاله التلفوني بالتفاهم مع البائع ، مما يثير غضب الشرطي عليه وعلى البائع . وعندما نزع السيجار من فمه يحتال شارلي لاسترداده اكثر من مرة !

في سيارة الشرطي يلتقي شارلي بالفتاة مرة اخرى حيث تصعد اليها في الطريق من بعده . وعندما تحاول ان تدفع الحارس وتلقي بنفسها من السيارة يمسك بها شارلي ، فيقع الثلاثة معا ويفقدون الوعي . لكن شارلي الذي يسترد وعيه يساعد الفتاة على الهرب وينتظر الى جانب الشرطي . غير ان الفتاة تشير اليه من بعيد ، وما ان يتأكد

ان الدعوة موجهة اليه حتى يندفع ليلتحق بها ويهربان .

وهكذا تبدأ قصته مع الفتاة تتحول الى حب تخلقه وتعبر عنه معا الاحداث . وتمثل الاحلام المشتركة جزءا منها . وهي اول ما نراه من عوامل الارتباط بينهما عقب الهرب مباشرة .

احـــلام الفقراء

بعد ان يبتعدا عن منطقة الخطر وقد ارهقهما السير ، ينتحيان جانبا للراحة تحت احدى الاشجار . وعندما يلمحان سيدة تودع زوجها على باب الفيللا خلفهما ، يقلد شارلي حركاتها المتمايلة وهي تعود سعيدة الى فيلتها ، ويتمنى شارلي ان يكون لهما عش جميل مماثل .

ويتمثل حلم يقظته امامنا في فيللا صغيرة جميلة ، تستقبله الفتاة على بابها بملابس نظيفة . وبالداخل يجد الفاكهة التي تتدلى بأغصانها على النوافذ . وعندما يريد لبنا يكفي ان يشير فتأتي بقرة عند الباب يضع تحت ضرعها الاناء فينزل فيه اللبن بينما هو يتسلى بقطف بعض حبات العنب المتدلية ويمضغها . ولابد ان يتعثر شارلي في احد قطع الاثاث وهو يتمشى بغرور ، ولا مانع ان يمسح يده في احدى الستائر .

وعندما يجلس امام الفتاة على المائدة ليقطع اللحم بالسكين ننتقل الى الواقع حيث نراه يواصل نفس الحركة امام الفتاة .

ويتم توظيف هذا الحلم للحصول على اكثر من تأثير في سـرد القصة . فهو في الاصل وسيلة للتعبير عما يدور داخل الشخصيات من مشاعر وافكار . كما يقوم بتدعيم علاقة الحب النامية بـين شارلي والفتاة . والتناقضات التي يفجرها الحلم بين الواقع والخيال تخلق البيئة والمؤثرات الكوميدية التي يعرف شارلي كيف يستخرجها بمهارته المعهودة لاثارة الضحك ، يساعده في ذلك جو اللامعقولية الذي يتسم به الحلم .

وعندما نعود الى الواقع نجد ان حلم شارلي قد اثار شعور الفتـاة بالام الجوع ، فيصيح شارلي بانه لابد وان يكون لهما بيت حتى لواضطر الى العمل لتوفيره . وهنا تتدخل اقدام احد الشرطة ويقف خلفه . لكن شارلي يواصل صياحه وهو يلوح بيده الى اعلى في حالة عصبية، فتلفت الفتاة نظره الى وجود الشرطي خلفه . ينقلب الموقف رأسـا على عقـب وينهض بسرعة مهرولا ، ويقع اكثر من مرة قبل ان يجرى معها بعيـدا عن وجه الشرطي .

وتأتي هذه الصدمة الفجائية التي تنزع شارلي من الاسترسال في احلامه ، لتخلق مؤثرا ختاميا ناجحا للموقف يرده الى الواقع من جديد ويؤكد التناقض المضحك بين الواقع والخيال .. واقع شارلي المطـارد وخياله المحلق .

شارلي حارسا في متجر

ان شارلي الذي قرر في المشهد السابق ، ان يعمل لتحقيق احلامه يعثر على العمل في هذا المشهد ، لكنه كالمعتاد لايلبث ان يفسد على نفسه كل شيء ، بسبب ذهوله المضحك .

يعمل حارسا ليليا لاحد المتاجر الكبيرة . ماان يبدأ عمله ويصبـح وحده في المتجر حتى يدعو فتاته الى الداخل . ويأخذها الى قسـم المأكولات اولا ، حيث يقدم لها السندويشات والحلوى ، ثم يصعد معهـا الى الطوابق العليا ، يستعرض محتويات المتجر الفنية ويعبث بكل شيء فنضحك على التناقض الذي ينبع عن عبث الصعلوك برموز الارستقراطية

ويصل هذا العبث الى حد ان يدع فتاته تنام ليلتها على الاسرة الفخمة المعروضة للبيع ، بعد ان يغطيها بمعطف من الفرو الابيض الثمين .

لكننا نضحك اكثر قبل ذلك على دور شارلي وغفلته عندما يتعثر على احذية الانزلاق في قسم الالعاب اثناء عبثهما . ويضع في قدميه زوجا منها ، ويقدم بهما رقصة عند حافة هاوية من احد الطوابق العليا . وهو لايدري بالخطورة التي تهدده . ويزداد ضحكنا مع تزايد الخطورة عندما يبالغ شارلي في اظهار مهارته للفتاة بالانزلاق وعيناه معصوبتان . ويدور شارلي في المكان . وفي كل مرة يندفع اكثر نحو حافة الهاوية .

وتكون الضحكة الاخيرة هي الاقوى عندما تمسك به الفتاة محذرة وماان يرفع العصابة عن عينيه ويكتشف الهاوية تحت قدميه حتى يرتبك ويفقد توازنه ويكاد ان يسقط فيها ،نراه يحاول جاهدا انقاذ نفسه متشبثا بالفتاة وهو يبتعد بخطوات حذره قصيرة .

وفي الصباح عندما يمتلىء المتجر بالزبائن تفاجأ به السيدات نائما داخل الاقمشة النسائية . ويقبض عليه .

مع الفتاة في الكوخ

تستقبله الفتاة عند خروجه من السجن وتأخذه الى الكوخ الذي اعدته . يرد الباب خلفه بقوة فيقع على راسه من اعلى عمود من الخشب يكاد ان يفقده وعيه . ويتكىء بجسمه على حافة المنضدة ليحطمها وتقع به على الارض ، فيجذب المقشة لتنظيف اثارها فيقع جزء من سقف الكوخ كان مستندا على ذراع المقشة . ويتصور ان متاعبه قد انتهت ويبدأ في مطارحة فتاته الغرام وهو يميل بذراعيه على احد اركان الكوخ فيسقط به في البحيرة الخلفية .

ان كل الضحكات هنا تقوم على اساس واحد ، وهو ان شارلي لايتصرف وفق مايقتضيه الحال . انه يقوم بدور البرجوازي في المكان غير الملائم . ورغم ماأصابه فانه يستمر مع مزيد من التصاعد في الادعاء حيث تراه في صباح اليوم التالي يرتدي مايوها ويقفز براسه في مياه البحيرة ، فتصطدم راسه بالارض لضحالة المياه ، ويقوم ماسكا راسه بيد وجزءه باليد الاخرى .

لكن شارلي الذي يواصل دوره يلقي نظرة على الجريدة اثناءتناول الطعام فيفاجأ بخبر عودة العمل بالمصانع فيقرر الالتحاق بواحد منها على الفور . ويحشر سندويتشاته في بنطلونه من الامام قبل ان يندفع الى الخارج .

عودة الى المصنع

نستطيع ان نتبين ثلاثة اسباب فنية على الاقل تبرز لنا هذه العودة الى المصنع في الفليم . فهي من الناحية الشكلية تمثل نوعا من اكتمال الدائرة بالعودة الى نقطة البداية ولكن بتفاصيل مختلفة . ومن الناحية الموضوعية ربما اراد الفنان ان يرد بعض الاعتبار للعمال الذين سخر من جمودهم واستسلامهم للالة ومصالح صاحب المصنع ، حيث ينتهي هذا الموقف باضراب العمال دفاعا عن حقوقهم المهضومة . والسبب الثالث هو اغراء الالة بخلق العديد من المواقف الفكاهية من خلال حركاتها المتنوعة . ويبدو ان شارلي لم يستنفد بعد هذه الامكانيات رغم طول مشاهد المصنع السابقة . وفضلا عن ذلك يجب ان نتذكر اهمية ان تكون الالة موضوعنا الاساس في فليم عن «العصر الحديث» .

يعمل شارلي مساعدا مع عامل الصيانة العجوز . يضع المزيتة

تحت المكبس ويتكيء على ذراع الالة - دون قصد - فيميل به الـذراع وتدور الالة فيضغط المكبس بذراعه الضاغطة على المينة ويحولها الى قطعة رقيقة من الصفيح . يلقي بها شارلي ويضع غيرها بعد رفع الـذراع الضاغطة . وعندما يناوله رئيسه جاكتته يضعها الى جانب المزيتة .

ينتهي رئيسه من مراجعة الالة ويبدأ في ادارتها . يسرع شارلـي وينزع المزيتة بسرعة قبل ان تهبط عليها الذراع الضاغطة ، لكنه ينسى الجاكتة . وعندما يخرجها تكون الساعة داخلها قد تحولت الى شريحـة معدنية مستديرة .ويسأله رئيسه عما بيده ، لكن شارلي لايرد وانمـا يقرب شريحة المعدن المستديرة الى اذنه وهو يهزهـا ليسمـع دقاتهـا . ويفهم العجوز فيصرخ حزنا على ضياع كل ثروة اسرته .

لكن وقبل ان ننتقل معهما لمعاينة الة اخرى لابد وان نعودبذاكرتنـا الى مشاهد المصنع السابقة أول الفليم التي اخذت في تصعيد الغرابة حتى وصلت بها الى مستوى اللامعقول . فليس من المعقول ان يدخل جسـم انسان في تروس الآلة ثم يخرج منها دون ان تمزقه هذه التروس . واذا كان من الممكن تجاوز كل ماسبق ذلك من غرابة ، فعند هذا الحد لايمكن ان نتقبل مانراه الابمنطق الحلم . والحق انه حلم كابوسي واضح الدلالة وربما ، كان هذا سببا اخر من أسباب العودة الى المصنع لتنمية هذا المعنى الكابوسي ، حتى وان تحول هذا الكابوس الى مادة مضحكة .

ان الالة تسحب هذه المرة الى داخلها بالقوة الرجل العجوز .وقبل ان تسحبه نرى أثرها على صندوق المعدات الذى تسحبه قبله فتحولـه الى اشلاء متطايرة . لكنها عندما تحسب العجوز الى دخلها لاتحولـه الى اشلاء ، وانما يطل علينا براسه من فتحة بين التروس

وهنا نصل الى اللامعقول الذي يواصل مسيرته ، حيث يحـاول شارلي اعادة العجوز بتحريك الاذرع المختلفة مستعينا بخريطة بيانيـة. لكن العجوز يختفي داخل الالة ليعود راسه منفتحة اخرى .

ويحاول شارلي ان يجذبه من رأسه لكنه يفشل. ويأتـي موعـد الغذاء ،ويقدم لنا شارلي استعراضا هزليا مضحكا منخلال مساعـدة العجوز على تناول الغذاء وهو على وضعه الغريب بين تروس الالة .

انها صورة حقيقية للكابوس تحدد العلاقة بصورة رمزية بـين العامل والالة في ظرف تاريخي معين . ولكننا نضحك لما في الملابسات مـن لامعقولية . ولان العرض لايلجأ الى التأثير العاطفي على المتفرج فيبقـى المتفرج في معزل عن الكابوس وتأتي النهاية بعيدة عن المأساة برغـم ان المأساة ملتحمة بهذا الوجود نفسه ، حيث يتم انقاذ الرجل العجوزبكـل سهولة بعد ذاك ، فما أن يعود التيار الكهربائي بعد انتهاء فترة الغذاء ، حتى يقوم شارلي ويحرك احد الاذرع فتختفي رأس الرجل من جديـد داخل الالة ، ثم نراه جالسا على احد الاشرطة الحديدية يرفعه الى أعلى فوق قمة الالة وكأنه كان يمارس لعبة من العاب مدينة الملاهي .

وعند هذه اللحظة يقبل احد العمال ليعلن عن الاضراب ونـرى شارلي يضغط بقدمه - دون قصدكالعادة - على طرفلوح منالخشب فوق طرفه الاخر قطعة منالحجارة فتقفز قطعة الحجارة نحوالشرطة .وتكون سببا في اشعال المعركة بينهم وبين العمال

العمل في الملهى

ان شارلي الذي تنقل في اعمال كثيرة ولم يفلح في اي منها ،ينتهي به الامر ان يعمل في ملهى عن طريق فتاته .وكان صاحب الملهى قداكتشف موهبتها في الرقص فالحقها بالعمل عنده . وينجح شارلي لاول مـرة في

مهمته سواء في تقديم الطلبات للزبائن او اداء الاغنية ، رغم الورطات المتلاحقة التي تطاردة في كل مرة .

نرى شارلي وهو يحمل صينية مليئة بالطلبات ، يلتف حول ساقيه حبل طويل يمسك بطرفه احد الزبائن وفي طرفه الاخر كلبه الصغير ، ويتداخل الثلاثة معا ،شارلي والكلب وصاحبه . ورغم وقوع شارلي اكثر من مرة لاتقع الطلبات من الصينية التي يحافظ على توازنها فوق يده بمهارة حتى يتخلص من ورطته .

وفي مرة اخرى يعترض طريقه جموع الراقصين الكثيفة التي تدفعه معها في حركتها . ويحاول جاهدا الوصول بالطلبات الى الزبون الغاضب وما ان يقترب من هدفه حتى تدفعه الجموع معها بعيدا . وطوال الوقت يرفع بيده الصينية الى اعلى فوق رؤوس الراقصين ، فتتعلق البطة في ذراع احدى الثريات ، مما يوقعه في ورطة اخرى . وحتى بعد العثور عليها تختطفها مجموعة من العابثين فيصارعهم شارلي الى ان يستردها ليندفع بها الى الزبون يضعها في يده مباشرة .

وعندما يأتي دوره في تقديم اغنية يفشل في حفظها ، فيؤكد لنا عدم توافقه مع الالية على المستوى الذهني ايضا كما اكده على المستوى الحركي منقبل . وتقترح عليه الفتاة ان تكتب له الاغنية علىزندالقميص حتى يستعين بالنظر الى النص اثناء الغناء .لكنه عندما يبدأ في الغناء امام الجمهور يكتشف عدم وجود زند القميص ، حيث طار منه وهو يلوح بيده اثناء رقصه في بداية العرض مع المقدمة الموسيقية . وعبثا يحاول العثور بنظراته المتلصصة تحت الموائد . فيضطر اخيرا الى ارتجال اغنية مبتكرة ،ذات عبارات موزونة ومقفاه لكنها لاتنتمي لاية لغة.ويضج الجمهور بالتصفيق والاستحسان ، ويهنئه صاحب الملهى .

ولاشك ان عدم تقديم اغنية بالمعنى التقليدي هنا حافظ على عبثية الموقفة مع التعبير – في نفس الوقت – عن القدرة الابداعية التي تمتلكها الشخصية . وبذلك حقق الفيلم التأثير المطلوب سواء من ناحية المعنى اومن ناحية الاضحاك . كما تتضح اهمية الصياغة التي جاءت عليها الاغنية اذا ماتأملنا العمر الزمني للاغنية التقليدية ، حيث يخبو تأثيرها مع مرور الزمن بينما يبقى تأثيرة هذهالاغنية بفضل صياغتها التجريدية ولكن لابد ان يكون من الواضح في الذهن ان هذا التأثير يستمد كل قيمته من التحامه التكاملي بالبناء الدرامي ، والدليل على ذلك افتقاده تماما اذا عزلنا الاغنية عن هذا البناء .

غير ان الحظ العاثر الملازم لشارلي دائما يرحمه ، حيث تلقى الشرطة القبض على الفتاة لاسباب سابقة . لكن شارلي ينجح في الافلات بها من بين أيديهم . ويهربان .

وفي الفجر نراهما مرة اخرى مشردين على رصيف احد الطرق العامة ، والفتاة في حالة يائسة . لكن شارلي يبدد عنها اليأس . ويضع يده في يدها ، ويسيران معا في طريق يمتد نحو الافق ، ليبدءان من جديد .

وهكذا ينتهي الفيلم بنهاية مفتوحة تؤكد استمرارية المشكلة، مشكلة الانسان في العصر الحديث . ولكن بعد ان طرح الكثير من وجهات النظر الجادة مع كل مابه من فكاهه . أوليس عبثا أن نرى شارلي في نهاية الفليم وقد أهتدى الى الوظيفة الملائمة . وأهم مايميزها المرونة والابتكار من سمات الانسان الجوهرية ، التي تقتلها الالية ..

القاعدة العامة

واذا اردنا ان نستلخص القاعدة العامة التي تحكم البناء الدرامي الكوميدى عند شارلي في هذا الفليم النموذج ،نجد انها تتمثل في:الحركة بين متناقضين واحتوائهما معا . ويطبق شارلي هذه القاعدة بشكل مطلق وعلى مختلف المستويات . ولكن اي تناقضات ؟ نضرب الامثلة الدالـــة التالية :ـ

الواقع والخيال

كل مانراه على الشاشة هو محض خيال لكنهفينفس الوقت مستمد من الواقع ومعبر عنه بقوة . فالمصنع والشارع والكوخ والمتجـر كلهـــا تحمل طابع الواقع ، لكن مايجري داخلها من تفاصيل الاحداث ابـــداع خيال الفنان . وهي على قدر من استغراق في الخيال بحيث يستبعـــد حدوث اغلبها في الحياة الواقعية .ويعمل هذا البعد الخيالي علىاضحاكنا لانه يعزلنا عما يحدث ، بينما يعمل الاحساس بالواقـــع على تفجيـــر المعنى وخلق معاملات ارتباط بين الواقع المعاش ومايجري في الفيلـم .

المعقول واللامعقول

كل مانراه من احداث وحركات غير معقولة هي في صميمها تعبيـر صادق عن معنى معقول وحقيقي . حتى اكثر المشاهد لامعقولية مثـــل مشهد العامل الذي تأكله الالة ، فهو دلالة معبـرة بدقة عن عـلاقةالالـــة بالعامل في اوضاع اقتصادية معينة حددها الفليم . واللامعقولية هنـــا هي التي تعمل على تحويل المشهد الى موقف كوميدي ضاحـــك دون ان تفقده معناه المعقول .

الجد والهزل :

كل الحركات الهزلية التي يقدمها شارلي لاتقصد لذاتها وانمـــا ترتبط بمعنى جاد تعبر عنه .،. ان حركات شارلي الهزلية فيصراعــــه مع النهاية مثلا او حركاته العصبية بعد ان يترك الالة ، وكل مايلي ذلك من حركات واحداث حتى نهاية الفيلم ، ومنها الاغنية ،تبدو هزليـــة في حد ذاتها ، لكنها ذات مغزى واضح وجاد عند ارتباطها ببقيـــــة البناء .

المأساة والكوميديا

رغم ان الضحك هو النتيجة المباشرة والواضحة لمن يرى الفليم، فأن اي تأمل لما يجري على الشاشة يسلمنا الى ما يحمله كل موقف مضحك من مأساة كامنـــة . والمآسي كثيرة في الفليم ابتداء من اصابة شارلي بالجنون في اوله وانتهاء به مع فتاته يسيران في طريق طويل بلانهايـــة املا في العثور على حل هو في الحقيقة غير واضح ضمن الاوضاع المحيطة.

التأثر العاطفي واللامبالاة

يحافظ شارلي دائما على ان يبقى المشاهد بعيدا عن التأثر العاطفي بالاحداث حتى لايمنعه الانفعال من الضحك ، ولكن هل يمكن القول بأن المشاهد لايتأثر عاطفيا بالفعل ؟ ،الحقيقة ان هناك قدرا من التأثر،ومع تقدم الاحداث ينمو حبنا لشخصية شارلي وحبنا للفتاة ونخاف عليهما. ولكن تكمن عبقرية المعالجة في تحديد القدر المناسب من هذه الاثارة العاطفية مما يشيع الدفء ولكن دون ان يأخذنا بعيدا عن الضحك الذي تثيره بقوة عوامل كثيرة منها : المبالغة في الاداء والتركيز على الحركة، واللامعقولية في الاحداث والفرور في الشخصية والانقسام على نفسها فلانتوحد معها ونضحك عليهابدلا من التأثر لحالها .

المفاجاة والتوقع

يحاول شارلي دائما ان يفعل مالايتوقعه المشاهد بطريقة جديدة مبتكرة ، مما يدعم جاذبية العرض ويحافظ على انتباه المشاهد .

وتتعدد المنابع التي يستمد منها مفاجآته ، منها : موهبته الاصيلة في ابتداع الافكار المبتكرة مثل فكرة الة التغذية ، ثم ابتداع التفاصيل داخلها التي تلاحقنا بمفاجآتها طوال العرض . ومنها انه يعرف مايتوقعه المشاهد بناء على المواصفات الموضوعة للموقف ، فيأتي بما يخالفه وفقا لمواصفات آخرى يضعها ، مثل انتصار شارلي على مجموعة المجرمين في السجن . ومنها أن يضلل المشاهد فيوحي اليه باتجاه ثم يفاجئه بسير الامور في اتجاه آخر كما فعل عندما جعل الآلة في مشهد المصنع الاخير تحول المدات الى اشلاء وتقذف بها ثم لاتفعل شيئا بالعامل الذي تبتلعه.

ومع ذلك فانه لايمتنع احيانا عن تحقيق مايتوقعه المشاهد في بعض الحالات . فبعد ان يضع نواة الموقف المفاجيء لابد من تنميتها في الاتجاه المتوقع مما يسمح للمشاهد ببعض التوقعات الصائبة ، كما حدث عندما اصيب شارلي بلوثة الجنون ورأى السيدة ذات الازرار على الصدر فهجم عليها وفقا لتوقع المشاهد السابق

التنوع والوحدة

تتمثل العلاقة بين التنوع والوحدة في الميل الى الفكاهه على اساس من الترابط والنمو العضوي للتفاصيل داخل الموقف الواحد للمواقف معا داخل الفيلم ،والترابط والنمو العضوي للتفاصيل داخل الفيلم . والترابط والنمو يتداخلان ،وان غلب وضوح احدهما على الاخر احيانا في اخذ المواقف .

ويمكن اتخاذ الة التغذية مثلا على الترابط العضوى فكل حركة من حركات الالة تمثل مأزقا مختلفا ، وكلها تمثل مأزقا واحدا كبيرا. اما النمو العضوي للفكاهه فيكشف منه بوضوح تام حالة جنون شارلي التي يبدأ فيها بتصرف معين يؤدي به الى تصرف اخر وهكذا حتى نهاية الموقف . وتكون الفكاهة الاخيرة هي الاقوى غالبا .

وبالنمو والترابط يحقق الفيلم وحدته ولكن يبقى النمو العضوى هو الغالب على البناء ككل . وبه يحقق الفيلم احكام حبكته دون الوقوع في حتمية ميكانيكية لتطور الاحداث .

منطق الحلم ومنطق العلم

كل مايتميز به منطق الحلم نجده متمثلا فيما نراه على الشاشة. واولها التراخي العام في قواعد الاستدلال . فالتطورات التي تؤدى اليها المواقف هي من النوع الذي نعلم انه غير صحيح ولانقبلها اساسا في الواقع ولكن يمكن ان نقبلها في الحلم .

وحصار الالة المضحك في الفيلم يشبه حصار الحلم شبها كبيرا حيث يتكرر ظهور الالة في الفليم كما تتكرر الصورة الواحدة في الحلم اوفي عدة احلام . وفي كل مرة تأخذ الالة في الفيلم كما تأخذ الصورة في الحلم دلالة محتملة . وتمثل الالة كما تمثل الصورة العنصر الاساس المشترك.

والتساهل في الغرابة الذي نجده في الفليم هو على غرار مثيله في الحلم . فالتساهل الاول الذي يسمح به العقل يجر بعده تساهلا اخر، وهذا الاخر يجر ثالثا ادهى ، وهكذا حتى نصل الى اللامعقول.

ورغم كل هذه فأن البناء العام للفيلم ككل تحكمه بدقة قواعد الدراما التي هيفي جذورها قواعد علمية تقوم اساسا على قانون السببية . ومن هذه الناحية تبدو كل التطورات مبررة ومقنعة .ويبدو اللامعقول معقولا داخل الاطار المطروح

الخلاصة

والخلاصة ان وراء الظاهر من الهزل واللامعقول واللامنطق يوجد الجاد والمعقول والمنطق ، وخلف الضحك يوجد المعنى . والفيلم بذلك شأنه شأن اي عمل عظيم من اعمال الفن ، تتعدد مستوياته في العمق . ولعلنا بهذه الدراسة التحليلية قد أوضحنا الحدود المتداخلة بين بعض هذه المستويات الظاهرة منها والباطنة .

قصائد

الكساندر بوشكين

حورية الماء

في غابات البلوط الموحشة ، مطلا على البحيرة
ينعزل الراهب المنسك .
طوال يومه في مشاغله الصارمة
صائما ، متعبدا ، مجهدا نفسه في العمل .
وبمجرفته العتيقة .
كان الشيخ قد حفر قبره بيديه .
وفي توسلاته الى قديسيه .. العزيزين
ما من مطمع له غير الاجل المنتظر .

ذات يوم من ايام الصيف
عند عتبة كوخه المطأطيء
كان الناسك يرفع صلاته الى ربه .
ان غابات البلوط لتمسي اكثر سوادا
والضباب يتكاثف فوق البحيرة ،
والقمر الجميل بين السحب
ينزلق هادئا في الاعالي .
وكان الراهب يتطلع الى الماء .

يتطلع وقد امتلأ رعبا مباغتا لا راد له ،
ولم يعد يدرك من أمره شيئا ..
يرى المياه مزبدة فائرة
ثم تهدأ فجأة ..

وفجأة .. خفيفة كخيال الليل
بيضاء كالثلج المبكر فوق التلال
تخرج امرأة عارية
وتجلس صامتة على الضفة .

تتطلع الى الراهب الشيخ
ممشطة جدائلها المبتلة .
والراهب ، وقد عصف به الخوف ،
يتأمل جمالها .
وهي تهيب به بيدها مستدرجة
وتومىء بحركة من رأسها سريعة .
وفجأة كما تسقط نجمة
تختفي تحت الامواج الناعمة .

لم ينم الراهب مقطبا طوال الليل
ولم يرفع صلاة يومه كله .
أمامه ، دونما ارادة منه ،
كان يرى ، ابدا ، طيف العذراء الرائع
وترتدي الغابات الظلمة من جديد
والقمر يسعى بين السحب ،
وثانية كانت العذراء فوق المياه
تجلس شاحبة ، فاتنة ..



نقلها عن الروسية

حسب الشيخ جعفر

تنظر اليه وتومىء برأسها
وتقبله ، مازحة ، عن بعد ٠
تضرب بيدها ، لاهية ، على الموجة
ضاحكة ، باكية كطفلة ٠
وتدعوه اليها متأوهة في عذوبة :
(الي ، ايها الراهب ، الي ٠٠)
وفجأة تغطس في المياه الشفافة ٠
ويسود الصمت العميق ٠

×

في يومه الثالث كان الناسك المتوله
جالسا عند الضفة المسحورة
منتظرا عذراءه الجميلة ،
الظلال هابطة بين الغابات
والسحر يجلو ظلمة الليل
وكان الراهب قد توارى ٠
ليس ، ثمة ، غير لحية بيضاء
ابصر بها الصبيان طافية على المياه ٠

١٨١٩

(٠ ٠ ٠ ٠ ٠)

نجمة النهار قد انطفأت
وهبط الضباب فوق البحر الازرق ٠
اندفع ، اندفع يا شراعى الطيع
واضطرب ، تحتنا ، ايها المحيط المتجهم ٠

اني لأرى ضفة سحيقة
ارى حافة الارض الجنوبية الساحرة
وقد أطربتني الذكرى
وأحس أن الدموع قد ولدت في عيني من جديد ،
وروحي تغلي وتتجمد ٠
ان طيفا غير غريب علي يخفق من حولي
فأتذكر حبي الجنوني الغابر
وكل شيء كنت قد تعذبت به ، وكان عزيزا علي :
خداع آمالي ورغباتي المهلك ٠
اندفع ، اندفع ياشراعي الطيع
واضطرب ،تحتنا ، ايها المحيط المتجهم ٠
ويا مركبي طر بي الى التخوم القصية
في تقلبات البحر المخادعة الرهيبة ،
انما ليس الى الشواطيء الكئيبة
لذاك الوطن الضبابي ٠٠
حيث التهبت أحاسيسي لأول مرة
بالرغبة المحرقة ٠
حيث آلهة الفن قد ابتسمت لي خفية وبرقة ،
حيث ذبل صباي المفقود
مبكرا في مهب الزوابع ،
حيث خانني الفرح ذو الجناح الخفيف ،
وتناسى فؤادي باردا في آلامه ٠
أنا الباحث عن انطباعات جديدة
قد فررت منك يا ضفاف روسيا
وفررت منكم يا ربيبي الملذات ،
يا صحبة الصبا السريع الزائلة ٠
وانتن ، هاويات الغواية الفاسدة ،
ومن ضحيت بنفسي لهن دونما حب
بالمجد والحرية وراحة البال ،
لقد سلوتكن ايضا يا خائناتى الصغيرات
صديقات ربيعي الذهبي الخفيات ٠

سلوتكن ايضا .. غير أن جراح قلبي القديمة
جراح حبي العميقة .. لاشيء قد ابرأها
اندفع ، اندفع ياشراعي الطيع
اضطرب ، تحتنا ، ايها المحيط المتجهم

١٨٢٠

(. . . . .)

هذا الحشد من السحب المندفعة آخذ بالتضاؤل ،
يا نجمة الاماسي الحزينة
ان ضوءك لينسكب فضة على السهول الذاوية ،
على الخليج الناعس وصخور الذرى القاتمة .
اني لأعشق ضوءك الخافت في السماء العالية
لقد ايقظ الخواطر الغافية في نفسي .
اني لأتذكر شروقك ، يا نجمتي ،
فوق البلد الامين ، حيث القلب هانيء اينما رنا
حيث الحور الاهيف يقف شامخا في الاودية
حيث ينعس الآسي الرقيق والسرو القاتم ،
والموج الجنوبي يصطفق بعذوبة .
هناك في ماضي ايامي ، ممتلئا بعواطفي عند الجبال
كنت أحيا كسلي المتأمل ، مطلا على البحر ،
حين يهبط ظل الليل فوق كوخي ..
وفي العتمة نبحث عني عذراء فتية
هاتفة باسمي بين أخدانها .

(. . . . .)

قد انقضت رغباتي
ولم تعد احلامي محببة لي ،
لم يبق لي غير أن أتألم :
هذا ما أثمره فراغ قلبي .

تحت عواصف مصير لا يرحم
ذوى أكليلي المزهر ،
وها أنا اعيش وحدتي وكآبتي
منتظرا ٠٠ متى تراني أموت ؟

هكذا هي ورقة الشجر المتخلفة
في صفير الزوبعة الشتوي
وحيدة تقف
مرتجفة فوق غصنها المتعري ٠

١٨٢١

السجين

في زنزانتي الرطبة اقبع وراء القضبان
والنسر الفتي ، ربيب الأسر ،
رفيقي الحزين ، مرفرفا بجناحية
ينهش وجبته الدامية عند النافذة ٠

ينهشها ويلقي بها ، ويتطلع من النافذة
كما لو انه يشاركني أفكاري ٠
انه ليدعوني بطرفه وصيحته
ويود لو ينطق : (هيا بنا ننطلق ٠٠

نحن طيران حران ، آن لنا أن نمضي
بعيدا حيث الجبال بيضاء وراء السحب ،
حيث البحر يتألق زرقة
حيث لا يتجول غير انثنين : الريح وأنا ٠)

١٨٢٢

الشيطان

في تلك الايام ، حيث بدا لي
كل انطباع عن الوجود جديدا :

نظرة العذراء ، ووسوسة الغابة
واغنية البلبل الليلية ،
حين كانت تقلق دمي بقوة
أحاسيسي الرفيعة
عن الحرية والمجد والحب
والهامات الفن السامي ،
في ساعات الأماني واللذائذ
وكآبة الخريف المباغتة
كان جني حانق
قد اخذ يزورني خفية ·
كان الحزن مخيما على لقاءاتنا ،
ان ابتسامته وتحديقته الرائعة
واحاديثه اللاذعة المستهزئة
لتصب في روحي سمها القارس ·
وبافتراء لا ينضب
كان يوسوس لي بتكهناته
كان يهتف حالما بتهاويل رائعة
محتقرا نعمة الالهام ·
لم يكن مؤمنا بأية حرية أو حب
ملقيا على الحياة نظرة استهزاء
ولم يكن ليود أن يبارك
أي شيء في هذه الطبيعة كلها ·

١٨٢٣

الى البحر

وداعا ايتها البيئة الحرة !
ها انت أمامي للمرة الاخيرة
تدحرج امواجك الزرقاء
وتتألق بجمالك الفخور

كهمهمة صديق مكتئبة
وكندائه ساعة الوداع

اسمع هديرك الحزين ، هابيرك المنادي
اسمعه للمرة الاخيرة .

يا تخوم روحي المبتغاة !
غالبا ما كنت انسكع على شاطئك
هادئا ، مبهم الاحاسيس ،
مرهقا بفكرني المأمولة .

لكم أحببت هدير شطآنك ،
اصواتك الخفيضة او صيحتك التي لا قرار لها ،
وهدوءك ساعة المساء
واندفاعاتك الجامحة المتقلبة .

ان شراع صائد السمك الوديع
لآمن من نزواتك ،
وهو ينزلق ببسالة وسط تموجك الخفيف .
لكنك اذ تجيش بقوتك التي لا تقهر
تفرق المراكب المتقاطرة .

لم يتيسر لي أن أهجر الى الابد
الضفة الساكنة المملة
لأحييك بأبتهاج عظيم
واقود على متنك الفسيح
رحلتي الشعرية .

كنت تنتظر ، كنت تدعو .. وكنت مكبلا
عبثا تتحرق روحي الى الانطلاق :
مفتونا بهذه الرغبة الجامحة
كنت قد ظللت على الشاطيء .

ولم التحسر ؟ لأية جهة يمكنني الآن
ان امضي غير مكترث بشيء ؟



شيء واحد في رحابتك المقفره
كان يمكن أن يذهل روحي ·
صخرة واحدة هي دروة المجد ··
في رقادها البارد ، هناك ،
قد استغرقت الذكريات العظيمة :
هناك حيث خبا نابليون ·

هناك قد هجع وسط عذاباته
وأثره أشبه بزئير الزوبعة
عبقري آخر قد انفلت بعيدا عنا
كان سلطان أفكارنا الاخر ·

توارى ، والحرية باكية عليه ،
وقد أبقى اكليله لهذا العالم ·
لتهدر ، اذن ، هائجا في طقسك المتجهم
فلقد كان مغنيك ايها البحر ·

أن صورتك لعلى مثاله ،
فروحه قد خلقت لك :
مثلك كان قويا ، عميقا ، مكفهرا
مثلك كان ذا شكيمة لا تقهر ·

هاقد اقفر العالم ·· الى أين نرى الآن
يمكن أن تحملني ايها المحيط ؟
ان للبشر مصيرا واحدا في كل مكان :
فحيثما توجد قطرة من سعادة
يمنعك عنها طاغية أو تعاليم ·

وداعا ، اذن ، ايها البحر ! لن أنسى
وجهك الفاتن المهيب ،
وطويلا ، طويلا سأظل اسمع
هديرك هذا في ساعة المساء ·

الى الغابة المترامية ، الى القفر الصامت
سأحمل معي ، ممتلئا بك ،
صخورك وخلجانك ،
لمعانك وعتمتك وغمغمة أمواجك المتجاوبة .

١٨٢٤

العاصفة

أرأيت الى الصبية فوق صخرتها
في ثوبها الابيض ، مطلة على الموج ،
حين يصطفق البحر عند الضفاف
في عتمة العاصفة الهائجة ،
حين يضيء البرق المتلامع
هيئتها كلها بلهبه القرمزي ،
والريح في هياجها وانطلاقها
تتناهب مطرفها المتخافق ؟
رائع هو البحر في عتمة العاصفة
والسماء تتبارق وقد احتجبت زرقتها ،
اقول لك الحق .. ان هذه الصبية على الصخرة
لأكثر روعة من الموج والبرق والعاصفة .

١٨٢٥

الامسية الشتوية

زوبعة بعتمتها تدثر السماء
مدومة أعاصيرها الثلجية ،
آنا تعوي كوحش
وآنا تنتحب متلوعة كطفل
أو فجأة عبر السقف البالي
تسمعها وهي تلهو في القش ،
أو كعابر السبيل المتأخر
تدق علينا النافذة .

ان كوخنا المتداعي
لكئيب ومعتم ٠
ترى مابك يا عجوزي
قد طال صمتك عند النافذة ؟
أم ان عواء العاصفة
قد بعث في نفسك السأم ؟
أم هو رنين مغزلك
قد جلب اليك النعاس ؟
×
لنشرب يا صديقتي الطيبة
رفيقة شبابي البائس ،
لنبدد حزننا ٠٠ أين هو القدح ؟
سنفرح قلبنا قليلا ٠
لتغني لي اغنية ٠٠ كطائر سس المنجل
الذي عاش هادئا عبر البحار ،
لتغني لي اغنية ٠٠ كفتاة
ذاهبة لتأتي بالماء صباحا ٠
×
الزوبعة بعتمتها تدثر السماء
مدومة اعاصيرها الثلجية ،
آنا تعوي كوحش
وآنا تنتحب متلوعة كطفل ٠
لنشرب يا صديقتي الطيبة
رفيقة شبابي البائس ،
لنبدد حزننا ٠٠ أين هو القدح ؟
سنفرح قلبنا قليلا ٠

١٨٢٥

(٠ ٠ ٠ ٠ ٠)

تحت سماء بلدها الزرقاء
كانت تذبل اشتياقا ٠٠
ثم قضت أخيرا ، وها طيفها الفتي

وفيا قد مر من فوقي ٠
غير أن بيننا تخوما ليس يمكن اجتيازها ٠
عبثا كنت استثير احساسي ،
ءان فما غير مكترث قد !نبأني بموتها
ان فما غير مكترث قد انبأني بموتها
وغير مكترث انصت اليه ٠
أهي ذي التي أحببتها ملتهب الروح
بمثل تلك القوة الفادحة
بمثل تلك الكآبة الرقيقة المضنية
وبمثل ذلك الجنون والعذاب !
أين هو الحب والأذى ؟ وا أسفا !
لأجل هذا الطيف الساذج البائس
وذكرى الايام الحلوة الضائعة
لا اجد لدي دمعة أو لحن غناء ٠

١٨٢٦

النبي

بروح يعتصرها الظمأ
شقيا كنت أتيه في الصحراء المكفهرة ٠٠
وفي مفترق الطرق
انتصب أمامي الملاك ذو الاجنحة الستة ٠
وبأصابع خفيفة كحلم
لامس عيني المغلقتين
فانفتحت لي عينان متكهنتان
كعيني النسرة المترقبة الفزعة ٠
ولامس أذني
فانزعهما بالضجيج ورنين الاجراس ٠
فأبصرت بالسماء وهي ترتعد
وطيران الملائكة في الأعالي ،
ودبيب الزواحف البحرية تحت المياه
وخمول الكرم في اوديته ٠
ثم انحنى على شفتي

فاستأصل لساني الخاطيء
ذا الثرثرة والمكر ٠
وبيمناه المدماه
ادخل في فمي المتجمد
زبانة الافعى الحكيمة ٠
ثم شق صدرى بسيفه
وانتزع قلبي المتزعزع
وفي صدري المنفتح
ألقى فحمة متأججة
وانطرحت كالجثة في الصحراء ٠
وكان أن دعاني صب الرب ٠
قم ايها النبي ممتلكا السمع والنظر ،
وممتلئا بأرادني
ولتجب البر والبحر
محرقا الافئدة بكلمتي ٠

١٨٢٦

الطريق الشتوية

عبر الضباب المتموج
يتسلل القمر ،
وعلى مروج الغابات الكئيبه
يسكب ضوءه في كآبة ٠

في الطريق الشتوية الموحشة
تندفع الترويكا السريعة ،
وجرسها ذو الوتيرة الواحدة
يرن باعثا الملل والضيق ٠

شيء ما قريب الى النفس
يسمع في اغاني الحوذي الطويلة :
آنا هو العربدة المندفعة
أو هو الأسى في الفؤاد ٠

ما من نار تتوهج أو كوخ اسود يلوح
لاشيء غير الثلج والغابات المترامية
لاشيء يواجهني
غير هذه المسافات المتلاحقة أمامي

أي ضجر ! أية كآبة ! .. وغدا أرى نينا
غدا التقي برفيقتي الطيبة ،
ناعسا أمام الموقد
اتطلع اليها دون أن أمل .

وحيث أسمع عقرب الساعة
منجزا دورنه الرتيبة ،
لايفرق بيننا الليل حين ينتصف
فيبعد الضجرين عن بعضهم .

انني لحزين الآن وطريقي ممل
والحوذي قد سكن في سنة من نوم .
الجرس يدق بوتيرة واحدة
ووجه القمر قد غشاه ضباب .

١٨٢٦

(. . . . .)

في اعماق المناجم السيبيرية
لتحتفظوا بهذا التحمل الفخور .
لكن جهدكم الكئيب عبثا
ومبتغى افكارهم السامي .

×

ان لتعاستكم أختا وفية
هي الأمل في الاقبية المظلمة
سيوقظ فيكم الفرح والحيوية
ويجيء الربيع المرتقب .

ان الحب والصداقة
يصلانكم عبر الابواب المقفلة القاتمة
كما يصلكم في اوجار أشغالكم الشاقة
صوتي الحر هذا ٠

ستسقط السلاسل الثقيلة
وتتقوض الجدران المطبقة المظلمة
وتحتضنكم الحرية فرحة عند الباب
ورفاقكم يناولونكم الحسام ٠

١٨٢٧

البلبل والوردة

في الحدائق الساكنة ، في عتمة الليلة الربيعية
يتغنى البلبل الشرقي منحنيا على وردته ٠
غير أن الوردة الحبيبة غير شاعرة به او مصغية اليه ،
ومع النغم الولهان تتأرجح وتنعس ٠
أو لست هكذا تتغنى أمام الجمال البارد ؟
عد الى نفسك ايها الشاعر ، لأي شيء ترى انت
تسعى ؟
انها لاتسمع الشاعر أو تشعر به :
تنظر اليها فتراها مزهرة ٠٠ تدعوها وما من
جواب ٠

١٨٢٧

الشاعـر

ما دام أبولو لم يدع الشاعر بعد
ليقدم تضحيته المقدسة ،
فهو يغرق نفسه متخاذلا
في مشاغل الصفوة الباطلة ٠
ان قيثارته المباركة لصامتة ،
وروحه تتذوق النعاس البارد

وبين ابناء الارض التعساء
ربما كان اكثرهم تعاسة .

وما ان تلمس الكلمة الآلهية
مسمعة المرهف
حتى تنتفض روحه
كالنسر المستيقظ من النوم .
انه ليحس بالوحشه في عالمه اللاهي
ويجد نفسه غريبا بين الاقاويل
ولن ينحني برأسه الفخور
على اقدام طاغبة متسلط .
على اقدام طاغية متسلط .
انه لينهزم عابسا ، فاخرا
على شاطىء البحر المقفر
وفي الغابات الموسوسة الفسيحة
وقد امتلأت نفسه بالقلق والاصوات .
١٨٢٧

القفقاس

مطلا على القفقاس ، وحيدا في الاعالي القصية
أقف فوق الثلوج ، عند حافة السيل المندفع ،
والنسر من قمته المتوحدة
يحلق ثابتا ، على علو واحد معى
هنا تمر السحب ليلة تحت قدمي
من هنا أرى ولادة السيول الجبلية
وحركة الانهيارات الرهيبة الاولى .
×
هنا تمر السحب ذليلة تحت قدمي
وعبرها تهدر الشلالات متهاوية ،
وتحتها ترى الصخور العارية الهائلة
وهناك في الأسفل ينمو الطحلب الهزيل والقصب اليابس

وفي المنحدرات ترى الاحراج بسقدفها الخضراء
حيث الطير يتهامس ، والأيائل تتواثب ٠

هناك يقيم البشر أعشاشهم على الجبال
وتدب النعاج على الجروف الصخرية
ويهبط الراعي الى الوهاد البهيجة ،
حيث يندفع نهر أراگفا بين ضفتيه الظليلتين
ويتوارى راكب ما في شعب من الشعاب
حيث يلهو نهر تيريك لهوة الضارى ٠

يلهو ويعوي كالوحش الفتي
وقد أبصر بالفريسة عبر قضبانه الحديدية ،
مضطربا عند ضفته في حقد لافائدة منه
ويلعق الكتل الصخرية بموجته الجائعة ٠٠
عبثا ! ما من فريسة له أو سلوى
فالصخور الصماء الهائلة تضيق خناقها من حوله
١٨٢٩

الشياطين

تندفع السحب ، تتلوى السحب
والقمر المحتجب
يضيء الثلج المتطاير ٠
معتمة هي السماء ، معتم جو الليل
وأنا اقطع السهل الابيض ٠
اجراس عربتي : دن دن دن
وتحس بالخوف دون ارادة منك
وسط السهول الغريبة ٠

(لنسرع ايها الحوذي !) ٠٠ (لم نعد نستطيع
لم تعد الخيول ، ياسيدتي ، تتحمل بعد ٠
العاصفة الثلجية تعمي عيوني
والثلج قد طمر الطريق تماما ،

لايرى أي أثر ٠
لقد أضعنا طريقنا ٠مابيدنا حيلة !
يبدو أن الشيطان قد أخذ بقيادنا الى الحقول
دائرا بنا في كل اتجاه ٠

انظر : ها هو ذا يلهو
نافخا ، باصقا في وجهي
ها هو يدفع بالحصان ، المتوحش النافر
الى المسيل الضيق المتجمد ،
هناك قد تراءى أمامي
عمود قياس متوهم ،
هناك قد تلامع شرارة صغيرة
وتوارى في الظلمة المقفرة ٠)

تندفع السحب ، تتلوى السحب ،
والقمر المحتجب
يضيء الثلج المتطاير ٠

معتمة هي السماء ، معتم هو الليل ٠
لم يعد باستطاعتنا أن ندور اكثر
واجراسنا فد صمتت فجأة
وتوقفت خيولنا ٠٠ (أي شيء هناك في الحقول؟)
(من يعرف ؟ جذع شجرة أو ذئب ؟)

تشتد العاصفة الثلجية حنقا ، وتعول
والخيول الرشيقة تشخر ،
ها هو يتواثب بعيدا
عيناه وحدهما تتوجهان في العتمة ،
والخيول تندفع من جديد
واجراس عربتي : دن دن دن
أرى الارواح قد تجمعت
وسط السهول المتزايدة بياضا ٠

شنيعة ، لا حصر لأعدادها
في لعبة القمر المعتمة ،
هذه الشياطين الراقصة الدائرة ، المتعددة ،
اشبه باوراق الشجر في تشرين ٠
كم هو عددها ؟ والى اية جهة تراها مندفعة ؟
ما هذه الاغاني الشاكية التي ترددها ؟
أتراها في جنازة واحد من حن المنازل ،
أم انها تحضر زواج ساحرة ما ؟

تندفع السحب ، تتلوى السحب
والقمر المحتجب
يضيء الثلج المتطاير ،
معتمة هي السماء ، معتم هو الليل ٠
والشياطين تندفع حشودا بعد حشود
في الاعالي التي لا تحد
ممزقة قلبي
بعوائها وصيحتها المتشكية ٠

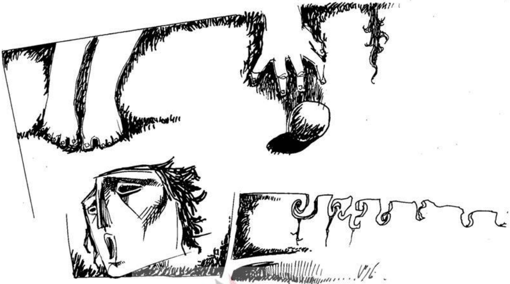
١٨٣٠

الغجر

على الضفاف ، حيث الشجر ينمو كثيفا ،
في ساعة المساء الهادئة ،
في خيامهم تسمع الاغاني والضجيج
وترى النيران موقدة ٠

تحية ايتها القبيلة السعيدة !
اني لأعرف مشاعلك هذه ،
لو رأيتك في وقت غير هذا!
لكنت اتتبع خيامك المتنقلة ٠

غدا مع الاشعة الاولى
تتوارى آثار حطاكم الحرة ٠



ترحلون انتم .. غير أن شاعركم
لن يتحرك متتبعا طريقكم .

×

لقد نسي المبيت في العراء
وملاعبه القديمة
من اجل الهناء في القرية
والهدوء في المنزل .

١٨٣٠

السحابة

ايتها السحابة الاخيرة المتبقية من العاصفة
وحدك تقلعين في الزرقة الصافية
وحدك تلقين بظلك الكئيب
وتحزنين أسارير النهار المتهلله .

×

منذ قليل كنت تدثرين السماء

والبرق يلتف حولك برهبة ،
فتطلقين رعودك المختزنة
وتغمرين الارض المتعطشة بالمطر ٠

×

آن أن تتواري ! موسمك قد انقضى
والارض منتعشة الآن ، والعاصفة قد ولت ،
والريح ، ملاطفة اوراق الشجر ،
تدفع بك بعيدا عن السماء المطمئنة ٠

١٨٣٥

(٠ ٠ ٠ ٠)

٠ لقد أقمت تمثالا !

لقد أقمت لنفسي تمثالا ليس من صنع يد ،
لن ينمو العشب على الطريق المؤدي اليه ،
شامخا بهامته المتمردة
اكثر علوا من العمود الكسندري ٠

ابـــدا لـن يموت شيء مني ، فالروح
الكامنة في قيثارتي المقدسة
تبعث بترابي حيا ، ناظرا
وسأبقى ممجدا على الارض
ما ظل يتنفس فيها شاعر واحد ٠

لسوف يسمعون بي في كل ركن من روسيا العظيمة
ويلهج بذكري كل لسان فيها :
سليل السلاف الفخور ، والفنلندي
والتونفزي المتوحش الآن ، والكلميكي ابـــــن
السهوب ٠

وطويلا سيظل قومي يحبونني
فقد هززت بقيثارتي المشاعر الخيرة

وتغنيت ممجدا الحرية في عصري العاتي
وناديت بالرحمة على المقهورين .

استكيني لأمر ربك يا آلهة اشعاري
لا تخشي أذى أو ضيما ، ولا تأملي اكليلا ،
تقبلي المديح والاساءة على حد سواء
ولا تتنازعي على مكانتك مع الحمقى .
١٨٣٦

اشارات :

١ ــ في قصيدة « الى البحر » يعني بوشكين بالعبقري الآخر الشاعر بايرون ويذكر موته في طريقة للمشاركة في المعارك التي كان يخوضها اليونانيون لتحرير بلدهم . ومن المعروف ان بايرون كان في زمنه شخصية ذات تأثير كبير في الاجيال الاوربية الشابة .

٢ ــ الصديقة الطيبة في « الأمسية الشتوية» هي مربية الشاعر وكانت تقاسمه منفاه في ريف منعزل مهجور . وكان لحكاياتها الشعبية أثر بعيد في جانب من نتاج الشاعر .

٣ ــ « النبي » كتبها أثر انتفاضة الديسمبريين الشهيرة في ١٤ كانون الاول ١٨٢٥ . وقد اعدم القيصر خمسة منهم ،وارسل الآخرين الى المنافي . وكانت تجمع مع بعضهم صداقة وتعاطف .

٤ ــ « في اعماق المناجم . .» يخاطب الشاعر ، هنا ، اصدقاءه من قادة الانتفاضة المنفيين .

٥ ــ ربما اجد الفرصة لترجمة مختارات اخرى لهذا الشاعر الكبير . . ان مكانته في الادب الروسى لاتقل عن مكانة دانتي أوغوته أو شكسبير في آدابهم القومية .

حوار مع



محمود المسعدي

أول ما يطبعه محمود المسعدي في نفسك (بل أول ما طبعه في نفسي أنا) هو صورة « المفكر التأملي » ٠ فبقدر ما يداخل نفسك ، وأنت تقرأوه ، من شعور بالدهشة والاعجاب ، فانه يترك عندك شعور الألفة وأنت تلتقيه في شخصه ٠

تحس بهذا ، وتتيقن منه في كل ما كتب المسعدي ، سواء في « السد » ، أو « مولد النسيان » ، أو « حدث أبو هريرة ٠٠ قال » ٠٠ أو في سواها مما كتب ٠٠ ومن خلالها تصل الى شيء يتصل بالعلاقة بين المسعدي والكلمة ، انها علاقة تواصل ووجد ما بين الكلمة والفكرة : فهي استصفاء من تأمل ، وخلاصة لفكر ، الى درجة أنه جعل منها « محتوى أسراره » : الفكرية ، والنفسية ، والتأملية ٠ ولعله ، من خلال ذلك وبفعله ، حظي باعجاب قارئيه منذ أول عمل رائد له ، متمثلا في « السد » ٠

اجراء
ماجد صالح السامرائي



ويبدو ، من خلال قراءة أعماله الابداعية ، أن اكبر ما يشغل المسعدي هو « الانسان » ، وهذا « الكون » المحيط به ·· متخـــذا ، في التعبير عن ذلك ، جانبين اثنين :

ـ اولهما : عمل الرؤية في هذا الكون ، وفي جوهر الانسان ··

ـ وثانيهما : اتخاذه ، من داخل موضوع الحداثة والعمق واللامباشرة ، أسلوبا يمثـــل ضربا من ضروب « البلاغة الجديدة » ، بنفس الوقت الذي يضعه فيه الى جانب أكثر التقاليد اللغوية عراقة ، فهـــو موغل في الحداثة ، مقترب من « الرؤيا الشـــعرية » في تشكيل مبناه المعنوي ·

وأكاد أقول هنا : أنك كلما ازددت معرفة بمحمود المسعدي المبدع ، كلما أوغلت أكثر في عالمـه العميق ، البعيد الغور · فهو مبدع لا يمنح ابداعه اليك بسهولة ·· حتى ليبدو أن ثقته الذاتية بهذا « العالم » ، الذي يطرحه من خلال لغة متميزة ، تبلغ به حد أن تجعله يسير به وفق طريقة متطرفة ، هي طريقة تفكيره الخاص بهذا العالم وبالانسان فيه ·· وفيها يتركز عنصر رؤياه ، الفنية والموضوعية · فهو مبدع على شيء غير قليل من الغرابة في ابداعه · غير ان خياله ، وواقعيته ، وأداءه لا يتفوق أحدهما على الآخر ·· انما تمتد جميعـا ، في عمله ، بخطوط متوازية ·

وهذا الحديث معه بقدر ما يطرح عليه (من باب الحوار والاستفسار) بعض المشكلات التي أثارها فنه ، فانه محاولة للاقتراب من عالم فنان مبدع من عصرنا هـذا ··

(م· ص·)

★ نود ، أولا ، التعرف على الارضية التي منهـا انطلقتـم ، والتي شـكلت المنطلق الاســاس لكتاباتكم التي عرفناها في « السد » و « مولد النسيان » و « حدث أبو هريرة ·· قال » ··

ـ تسألون عن الارضية ، أو عن ـ كما نقول نحن في تونس ـ « نقطة الانطلاق » لما يمكن أن يسمى « المغامرة الوجودية » لكل كائن مسؤول ، أو بلغ من الوعي درجة المسؤولية ، ودرجة الاضطلاع بكيانه · نقطة الانطلاق هذه ، أو الارضية التي انطلق منها كل شيء عندي هو ، في ما أعتقد ، أني ولدت تونسيا ، في قرية من قرى البلاد التونسية ، حـين كانت البـلاد التونسية مستعمرة فرنسية ، وحـين كان التونسي فيها مستعبدا لاقوام أجانب عنا ، كنا نسميهم ، في ذلك العهـد ـ عهـد طفولتي ـ : الكفار ، أو الفرنكوية (وهي تحـريف للفرنسي ، أو الفرنسوي) بشيء من الاحتقار ·· لاني نشأت بهذه القرية طفلا ، أو ابنـا لرجل كان امـام الصلوات الخمس · وامام خطبة الجمعة في قريته ـ في مسجد جامع القرية ـ ، ونشأت في رعاية مؤدب شيخ علمني القرآن الى حدود السن الحادي عشر · وفي ذلك الوقت قرر والدي ـ رحمه الله ـ أن يدخلني المدرسـة الابتدائية · وبما أن المدرسة لم تكن موجودة في ذلك العهد في كل الاماكن ، فقد اضطر أن يذهب بي ، وأن يرسلني الى العاصمة تونس مع أخي الاكبر الذي كان حفظ القرآن كله ، فأرسله هـو الى جامع الزيتونة ، وأرسلني انا الى المدارس الابتدائية العصرية ، التي كانت عربية وفرنسية ، في العاصمة التونسية ··

وهكذا نشأت في جو المدرسة العصرية ، العربية ـ

الفرنسية ، أتعلم فيها العربية ثلاث ساعات في الاسبوع ، والفرنسية سبعا وعشرين ساعة في الاسبوع · بينما كان أخي الاكبر يتلقى تعليمه في « جامع الزيتونة » (التعليم العربي الاسلامي الخالص) ·· وكنت كثيرا ما أختلف معه الى هذه الدروس عندما أخرج من « المدرسة الصادقية » أروح معه الى هذه الدروس يوم الاحد ، (فقد كان يوم الاحد هو يوم العطلة هناك) واستمع الى ما كان يلقى ، حيث كان الجو الذي قضيت فيه طفولتي الاولى جوا عربيا اسلاميا شائعا بأنه محكوم عليه من قبل الاستعمار الفرنسي بأن يبقى مدحورا مقهورا ، بينما السلطة ، وبينما السلطان ، وبينما الحياة كلها مخصصة للعنصر الفرنسي الاجنبي ·

أعتقد أن هذا هو الذي أثر في نفسي ·· وقد أشرت اليه في مقدمتي ، فيما أعتقد ، لـ « حدث أبو هريرة ·· قال » ، عندما قلت : ان والدي — رحمه الله — هو الذي بتربيته جعلني أرتل صباي وطفولتي وأصوغ منهما لحنا وقعته على ايقاع ما كنت استمع اليه من أحاديث أبي هريرة من خلال خطب والدي ·· خطب الجمعة ··

★ أريد ان أسأل هنا عن « الجنس الادبي » الذي تنتمي اليه كتبك هذه ··

— أظن أن في الكلام الذي قلته الآن ما يشير الى أن الجنس الذي يمكن أن تنسب اليه كل هذه الكتب اما أن يقال : أنه الجنس ، أو النوع المأساوي ، أو النوع الوجودي ·· واللفظتان عندي تحومان حول معنى واحد : الوجودية هي المأساة ، والمأساة هي الوجودية ، لان الوجودية انما هي المعالجة الفكرية والوجودية والوجدانية لكل ما يطرح على كل كائن واع بمسؤولية كيانه من أسئلة · والادب ، أو النشاط الادبي هو الذي يحاول أن يجيب عن هذه الاسئلة التي يحركها في النفس : التفكير الوجودي ·

قلت لكم أني كنت بحكم ما نشأت فيه من وسط ·· والظروف التاريخية التي نشأت فيها ·· كنت أشعر بأني مهدد · كنت أشعر بأني اواجه تحديا يمكن ان يتلخص في أني كنت مهددا بوصفي تونسيا وعربيا ·· مهددا في كياني · وقد تأكد هذا من خلال تعلمي واختلافي الى المدرسة الفرنسية وتعلمي على الاساتذة الفرنسيين ، وكل ما كانوا يقولون من أن « العرب لا وجود لهم » ، و « العرب شعوب متخلفة » ، و « الحضارة التي ننتسب اليها لا قيمة لها » ، و « كل ما له قيمة وما يستحق الحياة والتقدير والاحترام انما هي الثقافة الغربية والحضارة الغربية » ·· وكل ما عدا ذلك فمحتقر « كشعرة في مفرقي » ، كما قال الشاعر العربي ··

كنت أشعر بأن هذا ظلم ، وبأن هذا ضيم ، وبأننا نحن ، كعرب وكتونسيين ، نستحق الحياة ، ونستحق الاحترام والتقدير كغيرنا من البشر ، واننا لسنا ناقصين · فالسؤال الاساس الذي كنت القيه على نفسي : هل ان هؤلاء محقون ، أم ان عندنا نحن في تاريخنا ، وفي ماضينا ، وفي ثقافتنا ، وفي حضارتنا ، وفي لغتنا ما يؤهلنا الى أن نحتل مكانتنا بين البشر ، وما يجعلنا جديرين أن يحترمنا الغير ، وأن نحيا مع الغير حياة الند مع الند · ومن ذلك الوقت نشأت ارادة الحياة ، وارادة معالجة هذه المأساة التي اواجهها ، والتي احياها ·· أريد ان أفرض وجودي ، وأن أوصله حتى أقيم الدليل على أني أستحق أن أحيا كهؤلاء الذين يدعون أني لا أستحق أن أحيا الا اذا انتسبت اليهم ، أو مسخت ذاتيتي وانقلبت الى ذاتيتهم وشخصيتهم · أنا لا أزال أذكر ما كان يعلمني أستاذ الفرنسية عندما كان يفسر الادب ، ويقول : من هذا الادب الفرنسي ·· عن راسكين ·· عن فكتور هيجو ·· عن فولتير ·· عن بودلير ·· عن رامبو ينبغي أن نأخذوا ما به تصبحون بشرا يشعر بكامل مسؤولية الوجود الانساني ، والتفكير الانساني ، والشعور الانساني · كنت أتساءل : أيوجد عندنا ، نحن العرب ، من يمكن أن أتعلم عنهم كيف يكون الانسان انسانا ، أن أتعلم كيف أكون ؟ (العبارة التي استعملتها « اليونسكو » : تعلم كيف تكون) · ومن ذلك الوقت بدأت أتساءل ، وأبحث عن أصلي ، وأبحث عن ثقافتي القديمة ، وأتساءل : ألا يمكن أن أجد في الادب العربي من يمكن أن آخذ عنهم ·· أن أتعلم تعلما قد يكون أقرب الى نفسي مما أتعلمه من الادباء الفرنسيين والشعراء الفرنسيين ؟ ألا يوجد من بين المفكرين العرب من أخذ عنهم سبل التفكير القويم ، والتفكير المجدي · التفكير المستنبط ·· التفكير المبتكر ·· التفكر المنشيء ، عوض أن آخذ هذا من « فولتير » وغير فولتير ؟ ألا يوجد لمثال فولتير وغير فولتير ، وأمثال باسكال وغير باسكال ؟ ··

بعد ذلك اكتشفتهم بنفسي أنا عندما رحت أدرس الادب العربي واللغة العربية في الكليات الفرنسية في السوربون · حينذاك اكتشفت شعراء ·· واكتشفت الغزالي ·· اكتشفت ابن الرومي وأبو نواس ·· اكتشفت الجاحظ ·· اكتشفت الجاهليات ، واكتشفت جميع الشعراء ، من الجاهلية الى شعراء المهجر ، الى الرصافي (أذكره وأنا في هذا البلد ، لاني وأنا لا أزال شابا — كنت اذاك في المدرسة الثانوية ، قبل ان أصل الى درجة البكلوريا — كنت أتغنى بشعر الرصافي ، وكنت أجد فيه رنة عصرية حية) · هؤلاء هم الذين شعرت أني بواسطتهم أستطيع أن أرجع الى أصلي ، وبواسطتهم

استطيع أن اكون انسانا لم يكتسب انسانيته وشخصيته بتقليد الغير ، لانه يكون ـ اذاك ، كالقرد ، أو كالشخص المسوخ ٠

★ ومن هنا ، ربما ، ما يخيل الي وانا اقراك ، كأنك تريد البرهنة على أن اللغة العربية يمكن ان تكون مبدعة ، واصيلة ، وناصعة حين تستجيب لحالات النفس وتجليات الفكر ، وانها ليست وقفا على الشعر ، في كل هذا ٠٠

ـ صحيح ما قلتم ، وما شعرتم به في هذا الميدان ٠ وأريد أن أؤكد هذا بأن أقول بأني ، شخصيا ، أعتقد ان اللغة العربية لغة الوجودية المسؤولة ، لاني لم أجد لغة تمكنني من التعبير عن أعماقي ٠٠ عن أعمق ما أجد في أعماقي ، وأعمق ما أشعر به في باطني ، وأعمق ما أستنبطه وأقف عليه بتفكيري ، من اللغة العربية ٠ هي لغة الدقة ، وهي لغة الباطن البعيد ٠٠ هي لغة الدقائق ، في الفكر وفي الاحساس وفي الوجدان ، التي يمكن أن يشعر الانسان بواسطتها أنه وصل الى درجة المطابقة والاتفاق الكلي مع ذاته وفكره واحساسه وشعوره ٠ أنا عندما اكتب بالعربية أشعر أني أحيا ، ولا أفرق بين عبارتي وبين ما أشعر وبين الحالة الوجودية التي أكون فيها ٠ بينما لا أشعر بشيء من هذا القبيل اذا كتبت بالفرنسية ٠٠ وكذلك لو أني كنت قادرا على أن اكتب بالانكليزية لكان شعوري نفس الشعور الفرنسية خارج ذاتي ، والعربية من أعمق أعماقي ٠٠ أعني من صميم الفؤاد ٠٠ فهي عبارة عن وجودي وعن كياني وعن تفكيري وعن وجداني ٠٠ انها ليست مجرد ألفاظ أصوغها ٠٠ ولذلك ، عساكم شعرتم بأن الكلمات التي كتبت بها مؤلفاتي تمتاز لغتي فيها بأنها ملتئمة التئاما كليا بما تعبر عنه ٠٠

★ وهل يتم هذا استجابة لدواعي التجربة في اطارها الشعوري الخاص ، أم من خلال « البعد الفكري » الذي تندفع به كليا في اطار فنية التعبير ؟

ـ هو بالضبط ما قلتم ٠ وكما قلت لكم : اللغة ، والتعبير ، والاسلوب كلها هي خلاصة الظاهرة الوجودية في معناها الشامل ٠ عندما اكتب : فالعبارة التي تسبك ، والمعنى الذي يساق ، والشعور الذي يعبر عنه في الجمله ، والخيال الذي من خلال ذلك كله يظهر ٠٠٠ كل ذلك عندي شيء واحد ٠٠ اللفظ ، والخيال ، والتفكير ، والاحساس بالوجود ٠٠ كل ذلك شيء واحد هو : الظاهرة الشامله لحالة وجوديه ٠٠ اي لوصع حي ، أو لطور حياتي ، ان صح التعبير

★ يبدو لي ، أحيانا ، أنه سعي منك للتوحيد بين : الحلم والواقع ٠٠ الفكر والرؤيا ٠٠ بين الحقيقة التاريخية وتناقضات العالم المعاصر التي تعيشها وتتحسسها ، وتتلقى انعكاساتها ، على نحو او آخر ٠٠

ـ لفهم السر في هذا ينبغي ، فيما أعتقد ، أن اذكر بما أرى أن مأساة الوجود الانساني تتلخص فيه ٠٠ وقد أجملت ذلك في عبارة تنوقلت عني ، صدرت بها مقالا عن « أبي العتاهية » ٠٠ وهذه العبارة هي الآتية : « الادب مأساة ، أو لا يكون » ٠ وقد قلت : « الادب مأساة » ، لانها هي مأساة الانسان ، يتردد بين العجز والقوة ٠ أي أني أرى أن الانسان ، بطبيعته ، كائن متمرد ٠٠ ولكن هناك فرق بينه وبين ابليس ، الذي هو أيضا تمرد واستعصى ٠ انه الكائن الذي فضله الله واختاره أن يكون خليفته في الارض ٠ ان الانسان لا يتمرد على الله ، بل يتمرد على عجزه ، ولا يرضى بأن يكون مستسلما لضعفه ولعجزه ٠ هو ينشأ كتلة من الامكانيات ، أول ما يبدأ شعوره بالحياة لا يزيد عن الحيوانية البسيطة ٠٠ هو كتلة من الغرائز ، وهو لا يزال طفلا رضيعا ، حتى النظر لا يخطر عليه ، ولا يتصور الاشياء ٠ ثم ، شيئا فشيئا يتكون هذا الحيوان ٠٠ في هذا العهد الذي لا يكون فيه الانسان الا على ما سماه الله : الفطرة ٠ ثم ماذا يحدث بعد ذلك ؟ هو أن هذا الانسان لا يرضى بأن يبقى في ذلك الشعور ، يصنع نفسه ، أو يخلق نفسه شيئا فشيئا ٠٠ ثم هو ، بعد ذلك ، يشعر بأن طاقاته محدودة ، وأن قدرته محدودة ، كل شيء يحد من قدرته ٠٠ العالم كله ٠ هو حيوان مستضعف كهذه الكائنات ، ومع ذلك فهو على كر العصور ، ومن أول مغامرة البشرية ، لا يزال جيلا بعد جيل ، وشعبا بعد شعب ، وعصرا بعد عصر ، وحضارة بعد حضارة يستأنف العمل ٠ على أنه لم يفت في ساعده ، ولم يؤنسه من شأنه في الدنيا ، ومن أن يطمح في البطولة التاريخية على كر الدهور أنه لا يعيش الا ردحا من الزمان لا يزيد على الستين ، أو السبعين ، أو الثمانين سنة ٠ هو يعلم أنه محكوم عليه بالموت ٠٠ محكوم عليه بالفناء ٠٠ ولكنه ، مع ذلك ، يريد أن يقهر الفناء والموت ، وأن يتجاوز الموت ، لا بالحياة الجديدة ، فهذا مستحيل ، ولكن بأن يعطي لوجوده ، ولكيانه بعدا يتجاوز الموت ٠ هذه قصة الانسان على كر الدهور ، وهذه قصة الحضارات في الحقيقة ، وقصة الثقافات ٠٠

★ وهذه هي الفلسفة التي تنطلق منها أنت ، وتتبناها ، على ما يبدو ٠٠٠

ـ هذه التي حاولت أن أدل عليها ، وأرمز اليها ، خاصة في رواية « السد » ٠ هذا الشخص الذي يريد أن يخلق الحيـــاة ، والذي لا يرضى بأن تبقى منـــزلة الانسان في هذا الشعب ، وهذه الاقوام الذين نراهـــم يعيشون في تعاسة ، ولا يفكرون في أن يستعينوا بالمـــاء الذي جعل الله منـــه كل شيء حي ، ليبعثوا الحياة ، وليبدلوا من مصيرهم ومن شأنهم في الوجود ٠ هذا لم يرضه ، ولابد أن يغير من هذا ٠٠ فالانسان لا يرضى بما حكمت به عليه الاقدار من منزلة الوجود ، ومن حياة ،

فيريد أن يغير مصيره ، وحياته ، ومعاشه بكد يده ، لان الله جعل فيه ـ هذا الذي فضل به الانسان ـ لا أقول غريزة الخلق ، أو غريزة الطموح الى أن يتشبه ، على وجه من الوجوه ، بالخالق ٠٠ أن يكون هو ، بدوره ، خالقا ٠٠ ولكنه ، على كل حال ، ركب فيه طاقة الطموح الى أن ينتج ، وأن يخلق ، وأن ينشيء ، وأن لا يرضى بأن يكون هكذا كالمادة الهامدة الجامدة التي لا تتحرك ٠ هو قوة ، فيه غريزة حركية ، وطاقة حيوية تجعله ينصرف بالطبع الى أن يخلق ، وأن ينشيء ، وأن يغير من منزلته ٠ وأول ما يخلق ، وأول ما ينحت ، وقبل كل شيء : شخصيته ٠٠

هـــذا هـــو الذي حاولته في كل ما كتبت : مغامرة الانسان ٠ كيف يعالج هذه المشكلة ، وكيف يمكنـــه أن يشق طريقه في الوجود حتى يحقق لنفسه هـــذا الشرف الاسمى : شرف التكوين لذاته ولمنزلته الانسانية وخلقها وانشائها وجعلها في أعلى الدرجات ٠٠ وأن يكون ، الى جانب ذلك ، فاعلا ، أو عاملا من عوامل الخلق لذاته ، ولشخصيته ، ولنفسه ، بل العامل على التغيير لما حوله : تغيير المجتمع ٠٠ تغيير المجتمعات كلها ٠ فهو دوما قوة ، أو طاقة خلق وانشاء ٠ ذاك هـــو جهـــاده ، وتلك هي مأساته ٠ ومع ذلك يجد في ذلك العناء الشديد ، وتتغلب عليه الظروف ٠٠ فقد يخطيء ، وقد لا ينجح ٠٠ ومع كل ذلك فهو عندما ينصرف الى الخلق ، والى الانشاء فهـــو ينصرف الى ذلك في آلام المخاض ، وآلام الولادة ٠ ليس عمله هذا بسيطا وهو يقدم على ذلك ٠٠ وذلك هو سر بطولته التي تحدثت عنها عندما تحدثت عن المأساة ، لان المأساة هي مأساة البطل الذي يتألم ، وليس هنالك بطل لا يكون كفاحه ، جهاده سجالا ٠٠ ولكن ، فيه غلبـــة وتغلب ، وفيه انتصار ثم انتكاس ، كما ان فيه ألما ٠٠ لان الجهاد والكفاح اذا خليا من الالم فقد خليـــا من البطولة ٠

★ أستطيع القول هنـا أن ما كتبتموه هو : في جانب منـه رفض لقيم ومعايير بذاتهـا ، وفي جانب آخر : تأسيس لقيم جديدة ٠

ـ نعم ، هو رفض لقيم الاستسلام ، وقيم القناعة بالدون ٠٠ وتعلق وثيق بقيم الجهاد والخلق ٠ وقـــد كتبت في هذا المعنى ، فيما أعتقد ، في مقدمة « حدث أبو هريرة ٠٠ قال » : « ان الكيان جهد وكسب منحوت » ٠ هذا هو خلاصة ما حاولت أن أرمز اليه بجميع الاشخاص هناك ، والخص فيه شرف المغامرة الانسانية على مدى الحياة الفردية وعلى مدى أعمار الحضارات والمدنيات التي يخرجها الانسان ٠٠

★ وأي رصيد ، برأيكم ، يمكن أن يقدم الابداع لهاتين العمليتين : الرفض والتاسيس ؟

ـ الابداع ، في معناه الاصيل عندي ، هو أن يأتي ، أو ان يفضي جهد المبدع ، كاتبا أو شاعرا أو مفكرا ، الى ما أسميه : « الفتوح الفكرية » ، أو « الفتوح الوجودية » ٠ اي ان يكتشف عن آفاق لم يكن يعرفها الانسان ولم يكن اكتشفها ، وان يفتح للبصر مدى أبعد مما كان يعرفـــه البصـــر ٠٠

هذا هو الذي اعتقد ان فيه كل الامكانيات الـــتي تستجيب لمتطلبات المغامرة الوجودية عند الانسان ، على اختلافهـــا ٠

★ لا أدري ما اذا كنتم تعتبرون الابداع هـــو ما يقرر «القيم البناءة» في الواقع ، وفي الفكر الانســـاني ؟

ـ بطبيعة الحال ٠٠ لان القيم ، أو ما نســـميه القيم ـ لو استعرضناها وتصفحناها كمـــا هي موجـــودة عندنا الان ـ لرأينا ان بعضـــها يرجع بنـــا الى عشرات القرون الماضيه ، وبعضها من الامس القريب ، وبعضـــها يرجع بنا الى عهد قريب ٠٠ وهذا معناه : ان القيم التي نبتدعها هي جمله لا تزال تتزايد عناصرها وتتراكـــم عصرا بعد عصر ٠٠ فمنها ما قد نطرحه بعملية خلـــق جديدة ، لاننا في نفس الوقت الذي نطرح شيئا نكتشف افقا جديدا ، فننسى القديم ٠

الذي يقوم به المبدع هو عملية مراجعة وزيـــادة وتنقيح وتحوير لسلم القيم ، أو لمجموعة القيم التي عليها يرتكز الوجود الانساني ، أو شعور الانسان بأنـــه مضطلع بمسؤوليته الكيانية ، أو الوجودية ، بحســـب ما يرضي ضميره ، وما يرضي فكره وشعوره ٠

★ هل لي أن أسال هنا عن صاحب التاثير الاكبر في تقرير هذه «القيم البناءة» في رأيكم ٠٠ هل هو «المجتمع» ، بما فيه من نظم مادية وأخلاقية ، أم «الابداع» ، بما يبثه من تطورات جديـدة عن الحياة والعالم ، وما يثيره من ثورة فـــي الفكر وفي الوجدان ؟

ـ اظن أن المسألة بسيطة ، لاننا اذا أردنا أن نفهم نقطة «الابداع» ، أو ان نأخذها في معناها الصحيح ، فمعنى ذلك انها تأتي بالجديد ٠ لا يكون هناك ابداع اذا لم تكن هناك ثورة ٠٠ لكن لا على المعنى المبتذل للثورة ٠٠ الثورة عندي هي الاكتشاف الجديد وليست التهديم ٠ الثورة عملية هادئة ، رصينة ٠٠ هي أن يتولد شيء لم يكن موجودا ، ويذهب شيء كان موجودا وانقضى دهره ٠ آخذ على ذلك المثل البسيط : مثل الحي ، وكل شيء في هذه المسائل قد يكون من الصالح أن نرده الى الاصول الحياتية ، أو الى «علم البيولوجيا» ، ان صح التعبير ٠ لنأخذ مثالا : جلد الانسان ، ومادة الجسد كله لا تزال يوميا ، وفي كل لحظة يموت منها شيء ويتولد فيها شيء ٠٠ خلية تموت ، وخلية تولد ٠

ذاك هو عندي ما يسمى «الابداع» ٠٠ وتلك هي سنة الحياة التي هي ، دائما وأبدا ، ثورة ٠٠ أي خلق جديد، وطرح لما مات ٠ والعملية في الابداع هي هذه ، لها وجهان : ابتكار شيء جديد لم يكن موجودا ، واطراح لما ينبغي أن يطرح على أساس انه ظهر ان ذلك ميت ٠ وهنا تأتي ، بالنسبة للانسان ، مشكلة الاختيار فيما يتعلق بما ينبغي ان يترك ويطرح ، وما ينبغي أن يحتفظ به ٠٠ لان الانسان في شؤونه الثورية ، وفي عمليته الثورية في شؤوننا المعتادة ، قد يطرح أشياء لا تزال حية ، ويتمسك بأشياء ماتت ، ويظهر انه جاء بأشياء جديدة ، وهي ليس في اتفاق ٠

هذه ، فيما اعتقده مأساة الثورات في عصرنا الحاضر ، خاصة في مستوى بعض الثورات غير الاصيلة ٠٠

★ طيب ٠٠ أريد تحديد ما تهدف الى أمر تثيره في وجدان المتلقي من خلال كتاباتك الابداعية ؟

ـ والله ، أنا شخصيا كنت قلت ، في ما أظن ، من قبل اني لا أريد ان أثير شيئا بعينه ، ولا أريد ان ألقي أسئلة بعينها ، ولا ان ألقن أجوبة بعينها ٠٠ ولكني كنت ، دائما وأبدا ، أرجو ـ وأطمع في ـ أن أكون بكتاباتي قد جعلت القاريء يرتد الى نفسه ، والى أعماق ضميره ، وأن أثير في نفسه لا الاسئلة التي يلقيها ٠٠ بل ان أحرك في نفسه الاسئلة التي يستطيع ان يلقيها على نفسه ٠ هذا كل ما أطمع فيه ٠ لذلك كنت ، دائما وابدا ، أشعر بحرج كلما سئلت : ما هو رأيك في كذا٠٠ ولماذا قلت كذا ٠٠ وما هو مذهبك في كذا ٠ أنا أقول : انني لا أريد أن ألقن مذهبا ، ولا أريد أن ألقي عليكم مبادىء وأصولا ، أو نظرية فلسفية ، أو مذهبا فلسفيا ٠ أنا لا أريد الا شيئا واحدا ، هو : أن يكون الذي كتبته وقرأتموه عني مناسبة تصرفكم الى أعمق أعماقكم ، وتحرك فيكم ما يجعلكم تنصبون وتنكبون على عالمكم الباطن ، وتنطلقون فيه الى أبعد أبعاده ٠٠ حتى تعمقوا وجودكم ، وتسبروا أعماقكم ٠

★ كاني بك في كتاباتك تثير ثنائية الحلم والعقل ٠٠

ـ الحلم والعقل بما أن الحلم عندي هو الطموح الذي ألخص فيه بطولة الانسان ، الطموح الى ما ليس بالموجود ، ووضعه في «السد» في شكله الممكن ٠ تقول «ميمونة» : «ان هذا غير ممكن ، وكنت تطلب المستحيل» ، قد يسميه بعض الناس ، أحيانا ، المستحيل ، أو الممكن ، أو البعيد ، ولكن شأن الانسان هو سره الثلاثي ، او خلاصة بطولة هو ان يطلب ، دائما وأبدا ، ما ليس موجودا ٠ يتخيل ٠٠ (هنا يدخل الخيال والابتكار) ٠٠ ويطلب شيئا لا يعلم ما هو ٠٠ هو غير موجود ، ويرفض انه موجود ٠٠ لكن ، هذا ضد الطموح ، والعقل هو مقياس الموجود ، ومقياس ما يكون ، كالعقال للانسان الذي يجعله لا يتحرك الا بخطى معدودة ، وفي الطرق التي لها حسابات مضبوطة ٠

ان هذه الطفرات ، وهذه القفزات التي تقفز بالانسان وتكون في بعض الاحيان في شكل الابتكارات العبقرية عند العلماء وعند الشعراء ٠٠ هذه ليس لها مقياس عقلي ٠ ولعلكم أشرتم الى ما يوجد في «السد» من حوار بين «معقولية ميمونة» ، على بعض الوجوه من التحليل ، و « لامعقولية » أو « خيال غيلان » وانطلاقه الى ما لا يتصوره العقل في معناه الاعتيادي البسيط ٠

★ هنا أجدني أتساءل : ما هو السبيل الذي كان على محمود السعدي أن يسلكه من أجل التوفيق بين الحلم والعقل ، ليعطي هذا «الشكل الادبي» المتميز في واقع الثقافة العربية المعاصرة ؟

ـ في الحقيقة لا أرى ان هناك سؤالا أو مشكلة ٠ أنا اعتقد ان كل عمل أدبي انما هو «رسالة» من الاديب الى قارئه ، وهذه الرسالة تحوم حول جملة من الاسئلة أو المشاكل التي يعود الكاتب أن يثير حولها التفكير ، أو الاهتمام ، أو الشعور ، فهذه الرسالة انما هي حينئذ في اعتقادي ، أو على الاقل بالنسبة لما كتبت ـ تنحصر في ما يثير ، في ما كتبه الكاتب ، من تساؤلات ومن قضايا ومن تحركات نفسية ، عاطفية وفكرية ، فاذا قام التأليف بهذه الرسالة وأدى هذه الرسالة ، وكان له هذا التأثير على القاريء ، فقد قام الاديب بما يريد أن يقوم به بالنسبة للقاريء ٠ وقد حقق لاديب ، أو

مؤلفاته دورها ومفعولها لتغيير المجتمع ، والقاريء العربي • أنا حاولت في كل ما كتبت أن أكون بواسطة مؤلفاتي وما طرحت من أسئلة ، وما مثلت من مشاكل انسانية ٠٠ أن أكون مساعدا للانسان العربي المعاصر على أن يضطلع بانسانيته على وجهها الاكمل ، أي على أكثر وجوهها تعقدا وعمقا ٠٠ حتى يواجه العصر بكل ما فيه من مشاكل تقتضي أن يكون الانسان العصري انسانا مسلحا ، ان صح التعبير ، بكل «الاسلحة الدوستويفستيكية» — كما يقال في الوقت نفسه — أي من الطراز الذي لم يبق مع سلاح البندقية في العصور الماضية ، أو السيف الذي سبقها ٠٠ بل من نوع الوسائل الالكترونية ان لم أتحدث عن الاسلحة الجهنمية من نوع القنبلة الذرية • الانسان ، في المستوى الفكري المستوى الوجودي والمستوى الوجداني مسؤول حينئذ بأن يقابل الانسان والعصر بانسانية متشعبة النواحي ، متشعبة نواحي التفكير ، نواحي الوجدان ، نواحي الاحساس — حتى يكون ذا انسانية كاملة من حيث تشعبها ومن حيث عمقها ، لاني واجهت هذا العصر وأنا عربي — مسلم في عالم يقاسي ، أو يواجه تحديات العصر كلها ، ويريد أن يصل الى درجة من الجهاز الروحي والفكري والاخلاقي العلمي والوجداني — الجهاز الوجودي ، يمكنه من أن يواجه كل هذا ، وان يحيا وهو قائم الذات ، أي لا يكون مغلوبا بكل ما يلقاه في العالم الحاضر ، وما تلقاه به مشاكل الحياة نفسها في الوقت الحاضر على اختلاف أنواعها • ان يكون ، حينئذ ، شخصا مقتدرا ، لا شخصا ضعيفا مستضعفا •

هذا هو الذي حاولته في معالجة كل هذه المشاكل على اختلاف أنواعها • وأنا مؤمن بمعالجة المشاكل التي أرى انها المشاكل الوجودية الاساسية ، ألا وهي : مشكلة الفعل ، ومشكلة القدرة ، ومشكلة التغلب على الضعف والعجز والفناء • بذلك فقط يمكن للانسان أن يفرض مع الكون أن يبقى ٠٠ وان يبقى له الاثر •

★ يخيل الي احيانا انك تفكر ، وترى (أي ترى رؤى) ، ومن ثم تكتب ، كما لو ان كل شيء يمر في عالم لم يوجد بعد •

— هو عالم لم يوجد بعد ، اذا نظرنا الى ما أملته القريحة ، أو ما تمليه القريحة عندما أبدأ في الكتابة • ولكن هذا العالم الذي لم يكن موجودا ، وصورته القريحة، وصورته ، هو عالم منتزع من التجربة الوجودية ، ليس شيئا مما كتبت ومما صورته لم أعنه ، ولم أحيه — ان صح هذا التعبير — في فترة من فترات حياتي على وجه من وجوه التجربة الوجودية • كل ما شعرت به وعشته من ظروف أثرت في تأثير الآلم ، أو تأثير الفرح أو السرور ساعته ، أو الحماس ، أو الفرحة بالحياة ، أو الاعتبار ، أو التشكك ٠٠ كل هذه الفترات من حياتي هي التي أملت علي ما جاء في ما كتبت من مختلف الروايات • فهي على اعتبار مصدرها وأصلها ومنبعها ، حياة كلها وتجارب حياة ٠٠ وباعتبار الصيغة التي صيغت فيها والشكل الذي اتخذته من ابتكار الخيال او الفكر ٠٠ يعني : من عالم غير موجود ٠٠ وبعبارة اخرى : ليست هي قصة لما احسست ولما عشت من تجارب ، ولكنها صيغة متخلية ، أو صيغة فنية لما عشته فعلا •

★ أريد ان اسأل ، في ضوء هذا : أين تتحدد قيمة الكتابة الابداعية عندك ؟

—أين تتحدد ؟ والله ، يا أخي ، لست أدري ، لانني اعتقد ا نمثل هذا السؤال يرجع الى ما يسمى «فن النقد الادبي» ٠٠ أي الى هذا الفن الذي بحسبه ينظر الى المؤلفات دورية من الخارج ، ويحاول ان تصنف ، بحسب قواعد فنية في أصناف معينة ، وتقدير بمقاييس معينة • وأنا في وضع المؤلف الذي يشعر ويفكر ويكتب بصفة لا يستطيع أن يحياها من الخارج •

★ الكثيرون حين استقبلوا «السد» أكدوا بانك أعطيت اللغة العربية قيمة تزيد من قيمتها التاريخية ضمن شكل ابداعي جديد ؟

— أنا ، كلما حدثت عما يقول النقاد ، وما قال النقاد عما كتبت ، أقول دائما رأى وأبدا : هم أحرار في أن يحكموا على ما كنت مما يرون • وليس لي أن أحكم على ما قالوا بخطأ ولا بصواب ، لا أن استحسن ولا أن أستنكر ، لاني قلت ، عندما سئلت في مثل هذا الموضوع ، اني اعتقد ان لما يؤلف المؤلف ولما يكتب حياة جديدة تبدأ عندما يصدر الذي ألف ٠٠ وان الذي يكتبه الكاتب يكون له وجود عند كاتبه ما لم يخرج ٠٠ ما لم يبرز ٠٠ فاذا برز ، فقد أصبح شيئا لا يملك عليه صاحبه أي سلطان ، بل يصبح شيئا يمتلكه القاريء ،

ويعيش معه ما يريد أن يعيش ، ويحس من خلاله ما يريد أن يحس • فالقاريء يصبح الامر بينه وبين التأليف كشأن العابد ، أمره بينه وبين ربه ، كذلك الامر بين القاريء وبين المؤلف ٠٠ هو يقرأ ويحس بما يحس ، أو ان التأليف يثير فيه ما يثير ، ويحكم على ما يثير فيه بما يشاء ، ذلك حقه ، وهو حر في ذلك •

ولكني ، بالرغم من هذا ، أستطيع أن أقول في بعض الاحيان ان الذي شعر به غيري ، أو قاله الغير في مؤلفاتي قد يكون مطابقا لما كنت أتمنى ، أو كنت أتخيل صحيح ، لان اللغة العربية التي استعملتها هي في الحقيقة، لغة بعثتها من صميم فؤادي ، كما قلت لكن منذ لحظات ،

٠٠ وفي ما ذكرتم الان الشيء الكثير مما أعتقد انــه لانها لغة وجودي ٠ لاني وجدت في اللغة العربية ما يعبر عن كياني أحسن تعبير ، لاني كنت أبحث عن كيانــي ، وعن وجودي ، وعن ذاتــي من خلال اصالة العربيــة ٠ وقد تغذيت ــ كما سبق وقلت ــ باللغة العربية منــذ نعومة أظفاري ، في الكتاب ، وتربيت على أنغام وألحــان القرآن ، لا أزال أجدها في نفسي كالسمفونية كلمــا كتبــت ٠

★ هل كنت ، في ما كتبت ، تريد أن تفســح المجال الاوسع للرؤية الجــديدة للاشياء ، وللتعبير الجديد عن خوالج النفس ، وللتجسيد الجديد لرؤى الفكر ٠٠ أم كنت تريــد أن تفسح المجال الاوسع للغة التي تكتب بهـــا وتتعامل معا ، مثبتا طاقتها الابداعية الاصيلة، وقدرتها العبقريــة على اعطاء هذا الشــكل الجديد ، وهذا الصوت المتناغم داخل تركيباتها وتشكيلاتهــا ؟

ــ لو جعلتم هذين الفرضين مقصودين معا ، لــكان ذلك هو الرأي الصحيح ٠ هذا وذاك معا ٠٠

★ لكن ألا تجد انك كنت في بعض الاحيان تندفع مع اللغــة حــين تنشــد الى سحر ايقاعهــا المتناغـم ؟

ــ في بعض الاحيان ، صحيح ٠٠ لان الفن الادبــي يقتضي في جملة ما تقتضي ٠٠ قواعده ان يعطى للناحية الجمالية حقها ، أن يكون للناحية الجمالية حقها في ما يهتم بــه المؤلف ٠٠ والناحية الجمالية هي ما تكتسبه الصيغة التعبيرية ، وما يكتسبه الاسلوب من جمال يضفي ويضاف الى المعنى المقصود ، والغرض المقصود (الذي هو ، قبل كل شيء : المعنى ، والمعنى عندي ، هو ما يحرك شيئا في النفس) ٠ الفرق عندي بين الاسلوب الذي تكون عليــه مسحة الجمال الفني المقصود في الادب ، ولا يكون «لغوا»، أو لا يكون نوعا من البلاغة في عصور الانحطاط ٠ هــو الذي يكون «جميلا» مع انه يقع في أعماق النفس ، ويؤدي وظيفته الخلاقة : تحريك النفس ٠ وهذا ، بطبيعــة الحال ، هو ما يكون عسيرا في كثير من الاحيان ٠٠ لانه قد يكون من اليسير أن تأتي بالعبارة الجميلــة ، وبدون أن تقترن بها قيمة معنوية ، أو قيمة تأثيرية تجعلــك في نفس الوقت الذي تعبر بأجمل الصيغ وبأجمل اسلوب ، تحرك في النفس أعمق المشاعر ، وأعمق المعاني ، أكــبر وأشــد تحــريك ٠

المحاولة عند المؤلف والكاتب حينئذ هي دائما بين هذه وتلك : أن يقوم بالعمليتين في وقت واحد ٠٠ عملية الخلق الجمالي وعملية الخلق الوجودي ، أو الخلــق الفكري ، أو الخلق الوجداني ٠

★ هنا ، يثار سؤال ، هو : ما الذي يفصــل عندكم بين «لغة الشعر» و «لغة النثر» ؟

ــ الفرق عندي بين «لغة الشعر» و «لغة النثر» ، في مستوى الجمال الفني ٠٠ هذا الفرق غير موجود ، اللغــة التي لها قيمة جمالية في مستوى ما يسمى «فــن الادب» لا تختلــف ، سواء أصيغت في الشكل الشعري ، أو في الشكل النثري ٠٠ والفارق عندي بين النثر والشــعر انما هو «فرق شكلي» ، باعتبار «قواعد الفن» قواعــد تصنيف الالفاظ ، باعتبار ان هذا فيه أوزانا ، وهــذا ليس فيه أوزان ٠ أما من حيث «القيمة الشعرية» ، أي ما يدخل على النفس هذه المشاعر التي تسمى «المشاعــر الجمالية» التي يراها ، ويشعر بها الناس خاصة ، لان الشعر أقرب اليها ، أو هو معني بها أكثر ٠٠ هذه القيم الجمالية التي نسبها الناس الى الشعر توجــد في هــذه اللغة ، بقطع النظر عن وجود أوزان أو عدم وجودها ٠

★ ومن هنا يمكن القول عن كثير من تأملاتكــم أنها تضم داخلها عنصر «الرؤيا» :

ــ صحيح هذا ، لان هذه «التأملات» انما هي ، في الحقيقة ، توقف أمام «رؤيا» ٠ وقد تحدثت عن هــذه «الرؤيا» وقلت : انها ليست من نوع الرؤيا في المقــام ــ أعني بذلك «رؤيا الخيال» هذي لا علاقة له بالواقع ــ بل قلت : انها من باب «رؤية البصيرة المبصرة» ، أي من باب رؤيا اليقظة النيرة ٠٠ من نوع رؤية الفكر الــذي ينفذ الى وراء ما تعود أن يراه الناس ، ويكتشف وراء المرئي الاعتيادي ، أو وراء التصورات الاعتيادية تصورات أخرى ، وصورا اخرى ٠ هو الذي يتجاوز ، حينئــذ ، حدودا لرؤية الفكر ، وللتصورات السابقة ٠٠

تلك هي «الرؤيا» عندي ٠٠ وتلك هي ، حينئذ ، «التأملات» ، ولذلك فهي لا تتخذ عادة شكل التعبير عن « رأي » قد وقعت بلورته ، وضبطت أركانه واستدلالاته واستنتاجاته ٠٠ بل هي شبه رحلة جديدة في الاجــواء العالية مع ما بدأت تظهر ملامحه في الافق البعيــد ، صورة جديدة لم تكن معروفة ، لذلك سميتها : «تأملات»، ولم أجعلها «تفكيرا» أو «اراء» أو «نظريات فلسفية» ، أو غير ذلــك ٠

★ ومن هنا نستطيع أن نصف كتاباتك بأنهــا : بقدر ما هي بث لرؤية ، أو اشاعة لهذه الرؤيا، فهي ، كذلك ، تمثل صيغة جديدة في الكتابة الابداعية العربية تتخذ لنفسهــا «شــكلا» جديدا ، و «اسلوبا» جديدا من التعبير ٠

— ذلك أني اعتقد ان «لغة الكاتب» و «اسلوب الكاتب» يكونان حتما بحسب تصوراته وخياله ووجدانه وتفكيره وفتوحاته الخيالية والفكرية . اذا كانت لعملية الخلق والابداع أصالة ، فان «اللفظة» و «العبارة» و «الاسلوب» لا تكون لباس الاكتشاف الفكري أو الوجداني والشعوري ، بل تكون دمه ولحمه . فكما ان الحي لا وجود له اذا لم يكن له دم ولحم ، أو اذا لم يتشخص في دم ولحم ، بصفة لا يمكنك أن تنفصل فيها بين الروح والجسد ما دام الحي حيا ، لانك اذا فصلت بين الروح والجسد فقد مات هذا الكائن .. فكذلك في الادب .. الفصل بين اللغة والاسلوب وبين الفكر غير ممكن في الخلق الاصيل . لذلك تكون العبارة ويكون الاسلوب وتكون اللغة في شكل يستغرب ويكون «غريبا» على قدر ما تكون الفكرة جديدة ، وعلى قدر ما يكون الشعور جديدا ، وعلى قدر ما يكون ما أملاه الوجدان وما أملاه التفكير شيئا جديدا ، يأتيك بجديد لم تجده عند غيره .

هذا ، فيما اعتقد ، ما يمكن به أن يفهم .. أو أن يفهم على وجه آخر غير الوجه الاعتيادي ما يسمى «الابتكار في الاسلوب» .. لانه في نفس الوقت الذي يمثل فيه ابتكاراً في الاسلوب ، هو الجسد الحي الذي من خلاله عبر عن نفسه وفتح جديد في ميدان الفكر وفي ميدان الوجدان ، أو الخيال .

★ في «مولد النسيان» تفتتح كتابك بعبارة لأبي حيان التوحيدي يقول فيها : «نحن نساق بالطبيعة الى الموت ، ونساق بالعقل الى الحياة» . واحسب ان هذه الثنائية ثنائية الموت والحياة . العقل والطبيعة ، هي مصدر مهم من مصادر هذا «الزخم الرؤي» في كتاباتك .

— سعي من هذا بالضبط .. وقد شعرتم تماما ، وقد أشرت اشارات متعددة الى ما أراه ، وما جعلته من دور في مأساة الوجود الانساني لنكرة الموت ، أو لملابسه فكرة الموت ، أو الخوف من الموت لكل لحظه من لحظات الوجود الانساني . وهذه العبارة التي أخذتها عن أبي حيان التوحيدي وصدرت بها كتاب «مولد النسيان» ، اخترتها لان «مولد النسيان» ، حاولت أن أعالج فيه ، بصيغه معينه ، مشكلة الموت والحياة ، أو مأساة الانسان وهو يواجه حتميه الموت ، ويريد أن يتخلص من هذه «الحتميه» لو استطاع ، أو هو ، بعبارة اخرى ، يعاني هذه الناحيه من مأساته الوجوديه التي جعلته لا يرضى بأن يكون فانيا زائلا ، وجعلته يحاول ، بما لم تأت به الطبيعه أن يحصل على الخلود . كل قصه «مولد النسيان» ان هناك طبيبا يحاول أن يتغلب على الموت ، ويحاول ان يجد وسيله ليحقق للانسان الخلود .. بينما يعلم ان الخلود أمر قد حرمته عليه الاقدار ، وانه ليس مما يمكن أن يتمتع به الانسان في منزلته البشرية .

ومع ذلك فهو يريد أن يتغلب مع هذا .. يريد أن يصارع الموت ، وبوده أن يتغلب على الموت .. لذلك فان هذه العبارة التي أخذتها عن أبي حيان التوحيدي تلخص ، بعبارة وجيزة ، العناصر الاساسية الجوهرية من هذه المأساة الانسانية الدائمة : «نساق الى الموت بالطبيعه» .. الموت حتمي ، ومع ذلك فنحن ، بكل جهودنا وبكل ما أوتينا ، نريد أن نبقى متعلقين بالحياة .

★ ما نقوله الان يثير في ذهني سؤالا ، هو انت من خلال هذه اللغة التي ستصفيها ، وتعبر بها عن هذه الرؤى ، عن هذه الافكار ، كأنك تريد ان تعطي قوه حياه اخرى في مجابهة موت ما . فما هو هذا «الموت» ، او ما هي «عوامل الموت» هذه التي تريد مجابهتها في اللغة ، بحيوية اللغة نفسها ، وبحياة اللغة ؟

— ان عوامل الموت في أية لغة من اللغات ، انما هي تبع ، أو أثر من آثار موت الانسانيه في الانسان .. تموت اللغات بموت الشعوب ، أو بموت الافراد ، وتحيا بحياتهم . والذي حاولته أنا هو ان أكون .. وأنا العربي المسلم .. اذا جددت كياني وجدت وجودي واضطلعت بمغامرة الانسانية . بحسب ما اعتقد انه أقرب الى العمل البطولي .. أي الوجود الذي يقترن بمعنى الجهاد، ويقترن بارادة التغلب على ما فرضته الطبيعة .. التغلب على الضعف .. التغلب على الفناء .. التغلب على العجز بالخلق والابداع لكل ما يمكن أن يتجاوز حدود الحياة البشرية القصرة .

هذا الذي حاولت ان أعبر منه فيه اشارة الى ان الانسان فينا ، نحن العرب ، ينبغي أن نبعثه من جديد، اذا أردنا ان نبعث منزلتنا والوجود ، كأمم وكشعوب ، واذا أردنا أن نبعث ثقافتنا وحضارتنا حتى نمكنها من منزلة ، ومن حرمة ، وتقدير من طرف الاخرين ، فينبغي ، حينئذ ، ان نسلك سبيل الجهاد لنبعث حياة جديدة . فاذا نحن بعثنا هذا الانسان العربي الجديد ، نكون بعثنا ، في نفس الوقت ، اللغة العربية . ولو أخذنا المسألة من ناحية اخرى ، اذا نحن بعثنا اللغة العربية البعث الصحيح في المعنى الذي بينته ، على أن تكون اللغة العربية هي الدم واللحم بالمغامرة الوجودية التي يحياها الانسان .. واذا نحن أحيينا اللغة العربية على هذا المعنى نكون أحيينا الانسان العربي .. والعكس بالعكس .

رأي

الشعر.. عمل جماعي!

طراد الكبيسي

هل الشعر عمل جماعي ؟

ذلك ما لا يدل واقع الحال الظاهر عليه • فالظاهر أن الشعر عمل فردي • يكتبه فرد • ويذيعه فرد • بأية طريقة من الطرق ــ ويعبر عن رأي فرد • كما تثبت بعض الصحف (ما ينشر يعبر عن رأي صاحبه ، لا رأي المجلة بالضرورة) •

هذا ما يبدو في الظاهر ، وهو في الظاهر صحيح لا شك فيه • ولكن للمسألة جانب آخر • فالشعر عمل ــ بشكل من الاشكال • وكل عمل يصب في مجرى النشاط الانساني ، ويشكل ظاهرة ، لا يمكن أن يكون عملا فرديا ــ رغم ان من يقومون به ، هم أفراد ، وبخلاف ذلك ــ أي ان لم يشكل العمل ظاهرة في النشاط الانساني ، فأنه يظل فرديا • والشعر ليس من هذا النوع ، لانه ظاهرة لنشاط انساني جماعي • ومن مزايا الظاهرة الانسانية ان يقوم بها أفراد ــ أي جماعة• يكمل بعضهم البعض الاخر • سواء كانوا من فترة زمنية محددة ، أو من أجيال متلاحقة تنتشر الظاهرة بينهم وتستمر الى أمد أو أمداد ، طالت أم قصرت •

فقد كانت الجماعة البشرية تعمل بشكل جماعي مثل أطفال في جوقة حديقة أطفال ــ كما قال طومسون ــ «فكل حركة من اليد أو الرجل ، وكل ضربة على حجر أو عصا انما هي موقعة عن طريق القاء غير بين ، يفيد بأن الكل يغنون بشكل جماعي ، وبدون هذه المصاحبة الصوتية ، لا يمكن للعمل أن يتم • على هذا النحو ظهر الكلام كعنصر من عناصر الانتاج التكنيكية بكل ما في الكلمة من معنى»(١)•

في الشعر العربي أو بداياته ، اعتاد الرواة والاخباريون والنقاد أن يقولوا : أول من ارتجز فلان •• وأول من قصد القصائد أو هلهلها فلان •• الخ • غافلين أو متخطين حقيقة بسيطة هي : ان الارتجاز أو الانشاد لا يمكن ان يصدر عن فرد • مهما بلغت الظروف المحيطة به من الخصوصية • الا اذا كان ذلك الفرد ، محاطا بظروف أخرى أعم • لها خصائصها ذات الطابع الجماعي • وفي مقدمة هذه الخصائص نوع العمل •

يعني اذا كان الرجز ضربا من الحداء في بداياته ، فلابد له أن يوجد في مناخ يكون فيه نوع العمل الاجتماعي السائد هو الرعي ، ومتطلباته كالاستقاء ، والحروب المحدودة (الكر والفر) •• الخ • وفي الحقيقة فأن مجتمعا كهذا يموج عادة ، بالاهازيج والاغاني والارجاز التي ترافق وتساعد على العمل ، وتتدفق على كل لسان من غير ان تكون مقصورة على موهبة دون اخرى ، أو على شخص دون آخر •

ففي العصور القديمة والوسطى ، وحتى اليوم في مراكز العمل ــ الحاصدون والصيادون ــ لم يكن الشعر منفصلا عن جمهوره • فاللغة مشتركة بينهم ، وهم متمرسون بها جميعا • بل ان جميع أفراد جمهور الشاعر، شعراء الى حد ما •

ومن هنا نجد الطابع المشترك للقصيدة الشعبية «فبتحدرها الدائم من خلال الوجود اليومي ، تمر مبدلة ألوانها عبر انتقالها من شفة الى شفة أثناء انتقالها من آباء الى أبناء ، وخلال رحلتها من قرن الى قرن»(٢) •

ويقول : أ• هاوزر : نستطيع أن نكون على يقين من ان الشعر الاغريقي في أول عهوده ، شأنه شأن الشعر في كل الشعوب الاخرى ، ومنها الشعب العربي ، في مرحلتها البدائية ، كان يتألف من صيغ سحرية وأقوال تنبؤية ، وصلوات وتعاويذ ، وأناشيد للحرب والعمل • وهناك صفة مشتركة بين هذه الانماط جميعا • فمن الممكن تسميتها بالشعر الشعائري للجماهير • فلم يطرأ أبدا على بال صانعي التعاويذ والابيات الشعرية التنبؤية والمرثيات وأناشيد الحرب ، ان يخلقوا أي شيء فردي ، بل ان شعرهم كان في أساسه مجهول النسبة ، وكان موجها الى الجماعة بأسرها ، يعبر عن

أفكار ومشاعر يشترك فيها الجميع ، وفي مجال الفنون البصرية نجد على المستوى المناظر لهذا الشعر الشعائري اللا شخصي ، الاصنام والاحجار وجذوع الاشجار ، التي كان اليونانيون يقدسونها في معابدهم منذ أقدم العصور ، والتي يكاد يكون من الممكن تسميتها بأعمال في النحت • اذ ان مظاهر الهيئة البشرية فيها ضئيلة الى أبعد حد •

ولقد كانت هذه بدورها ، شأنها شأن أقدم التعاويذ والاناشيد ، فنا جماعيا بدائيا • أعني تعبيرا فنيا ساذجا خشنا عن مجتمع لا يكاد يعرف أي تمايز طبقي»[3] •

هذا جانب ، والجانب الاخر في ظاهرة جماعية الشعر ، هو انه لا يمكن لفرد واحد ، مهما بلغ من قوة التفرد والموهبة أن يضمن :

أ ــ استمرار الظاهرة •

ب ــ تكاملها •

ذلك لانها ــ كما قلنا ــ ظاهرة اجتماعية ــ انسانية ، وليست ظاهرة فردية ، والمجتمع هو وحده القادر على ضمان استمرارها وتكاملها بما يرفدها به من الموهوبين والمبدعين الذين يطورونها ويحسنونها بأستمرار ، جيلا بعد جيل •

يعني ان مجموعة الشعراء في جيل ، وكل جيل ، هي التي تعطي الظاهرة تكاملها ، وتطورها عبر اسهام كل منهم ، وعبر اسهاماتهم جميعا تتطور الظاهرة ، ويكمل بعضهم عمل الآخر •

لقد كان الشعر العربي ــ قبل الاسلام ــ مثلا ، ظاهرة جماعية ، سواء داخل القبيلة أو داخل المجتمع ككل • الكل يسهمون بانتاجه ويرددونه ، ويطورونه : الام على مهد وليدها ، والراعي مع ابله ، والمستسقي على بئره ، والسامرون في مجلسهم ، ورجل الدين في معبده ، أو ضمن طقسه لمعالجة ظاهرة معينة ، أو في موسم ديني معين • والعرب جميعا في أسواقهم الادبية والتجارية الموسمية • واذا كنا لا نذكر ، ولا تذكر كتب تاريخ الادب اليوم الا طائفة من الشعراء فأن هذا يعني أن العرب ، في فترة لاحقة ، أودعت ملكتها الجماعية ، واختزنت موهبتها الشعرية في نفر محدود ، هم الاقدر على تمثيل الظاهرة وتجسيد قدرة الجماعة في المجال هذا من العمل الابداعي • يعني أن الجماعة ــ في تطور لاحق ، ولظروف مستجدة فيه ــ اكتفت بمن يمثلها فيعبّر عما يدور حولها وداخلها ، ويدل بالتالي ــ على مقدرتها في هذا المجال •

يعني بعد أن كانت الجماعة ــ في فترة ظاهرة انتشار الشعر واشتراك الجميع في عمله ، لم يكن يهمها أن تنسب القصيدة لهذا الشاعر أو تلك القبيلة ــ كما كان ذلك في فترة الحضارات العربية القديمة ــ السومرية والبابلية والآشورية والفينيقية ••• الخ • حدث تغير بعد ذلك ولاسباب اجتماعية وحضارية ، أدى الى قلة المشاركين فعلا في صناعة الشعر • وبالتالي الى الافتخار به والحرص على نسبته الى شاعره أو قبيلته •

« فمن الامور التي تستدعي النظر حقا أن فكرة انتساب الشعر الى صاحبه كانت أوضح ظهورا لدى التيوتونيين الشماليين منها لدى القبائل التيوتونية الاخرى التي كان شاعر البلاط فيها ينشر بعض أغانيه الخاصة ، وبعض أغاني الشعراء الآخرين دون أن يؤكد الفارق بينها ودون ان يطلب اليه أحد تحديد مؤلف الاغاني ، فلم يكن المستمعون يصغون الا للاداء الفعلي • أما لدى النرويجيين • فقد كان هناك تمييز قاطع بين الشاعر والمنشد • فهم لم يعرفوا فكرة انتساب الشعر الى صاحبه فحسب ، بل كانوا يتباهون بها الى حد الافراط ، ويبدون اهتماما كبيرا بأصالة الابداع الشعري ، وقد حفظت عندهم أسماء المؤلفين مع المؤلفات ذاتها : وهي ظاهرة لم تحدث في أي مكان آخر هناك الا بعد ظهور المؤلف الكاتب ، وربما كانت مرتبطة في الشمال بالهيبة التي كان يتمتع بها الشاعر بوصفه محاربا »[4] •

وهي ظاهرة كانت شائعة في المجتمع العربي ــ قبل الاسلام وبعده ، ومن قبل أن يظهر المؤلف ــ الكاتب وبعده كما هو معروف في تاريخ الادب العربي •

* * *

ولا ينطبق هذا القول ــ أي الاسهام الجماعي في عمل الشعر ــ على المراحل الاولى (البدائية) من حياة الامم والشعوب ، أو المراحل الاولى من عمل الشعر • بل أحسب انه ينطبق على المراحل المتأخرة ــ المراحل الحضارية ، من حياة الامم والشعوب وعمل الشعر أيضا ، ولكن الاساليب هنا تختلف كما يختلف مقدار « الجماعية » في العمل • أي حجم الاسهام الجماعي فيه • وذلك لاختلاف التركيبة الاجتماعية بين المجتمعين ــ البدائي والمتحضر ــ ونوعية العمل الاجتماعي السائد بينهما ، ومستوى الوعي وشدته ••• الخ •

فالشعر في المجتمعات البدائية يكون عادة ، أوسع انتشارا ، وهي اليه أقرب طبيعة ، وأكثر تفرغا ورغبة في الاسهام • يعني ان اسهام هذه المجتمعات فيه ، اسهام ايجابي ، بينما يمكن أن نصف اسهام الشعوب المتحضرة في عمل الشعر ، بأنه اسهام سلبي مع ملاحظة قلة المشاركين في هذا الاسهام ، قياسا الى المشاركين فيه في الشعوب البدائية ، حيث يكاد يكون الاسهام فيه هناك كليا ، بينما يقتصر اسهام الشعوب المتحضرة على القراءة والاستماع والاستمتاع والانتقاد • يعني انهم لا يسهمون في عمله عن طريق الايجاب (المشاركة الفعلية) بل عن طريق القراءة والاستماع ، وفيهما تشجيع للشاعر لاشك فيه ودفعه الى مزيد من الانتاج • وعن طريق الانتقاد ، وهو يدفع بالشاعر الى تجويد عمله •

ولا نظن أن ما نقوله عن عمل الشــعر جماعيا ، جديد كل الجدة • ولكنه اذابة لوهم شائع ، يقول : أن الانشطة الانسانية ظواهر فردية (من عمـل فرد) وما هي في الحقيقة كذلك • حيث يبرز النشاط هذا ، كعمل جماعي ، ليس في الشعر وحده • ولكنه يبرز في جميع الانشطة الانسانية الاخرى في العلوم والفنون والآداب • كالفيزياء والرياضيات والانثربولوجيا والتاريخ والرسوم والدين وسائر المعتقدات والتقاليد والفنون الشعبية • وكل ما في الامر أن المشاركة الجماعية هذه ، تتجلى كلما أوغلنا في القدم ، وتقل وضوحـا كلمـا تقدمنـا في الحضارة •

ولعل من أقوى العوامل المؤثرة والدالة على الجماعية في العمل الفني ، أن المتغـيرات في الاساليب الادبيـة والفنية انما ترجع في كثير من أسبابها الى عوامل التحول في الثقافة والحضارة • من حضارة صحراوية الى زراعية الى مدنية •• كل ذلك يفترض تغيرا في الاسلوب • ذلك أن كيان الانسان المادي والروحي ، خاضع الى مجمـل نشاط المتغيرات الاخرى في الحضـارة من اقتصاد الى سائر الانشطة الاجتماعية • وكلما تقـدم الانسان في مدارج التاريخ والحضارة كلما بعد وتعقـدت شبكة العلاقات التي تشده الى الآخرين ، أي التي تبرز الاصل الاجتماعي لعمله الفني • فخالقوا رسوم الحيوانات في العصر الحجري القديم ، في الكهوف مثلا ، لم يكونوا في الغالب سوى طبقة من الصياديين المحترفين ـ في البداية على الاقل ـ وقبـل أن يصـبحوا طبقـة من الموهوبين المحترفين « فالاسلوب الفني المرهف والمحكم للصور التي رسمت في العصر الحجري القديم ، تقوم شاهدا على أن الاعمال هذه لم يقم بها هواة وانما قام بها اخصائيون مدربون خضعوا وقتا غير قصير من حياتهم يتعلمون فنهم ويمارسونه »(٥) كما كانت الورشة الفنية التي يعمل بها الفنانون طوال فترة حضارة الشرق القديم تقـع في المعابد والقصور • وفي هذه الورش كان الفنانون يعملون بصفتهم متطوعين أو مجبرين • وقد بلغ تنظيم العمـل الفني هذا حدا كبيرا « فقد كان الهدف منه منذ البداية هو الوصول الى نوع من التوحيد لمعايير الانتاج • وكان هذا الاتجاه مرتبطا منذ البداية بالعمل اليومي للورشة • وكان الترشيد المتدرج للعمليات الحرفية هو أهم العوامل التي أدت الى صبغ الاساليب الفنيـة بصبغة متكافئة • وبتزايد الطلب ، نمت عادة العمل على أساس تخطيطات ونماذج وأنماط موحدة وظهر أسلوب فني يكاد يكـون آليا في نمطيته »(٦) •

فماذا يظن القارىء مثـلا في ملحمـة جلجامش أو الالياذة وفنون الرقص والغناء ، وغير ذلك من الصناعات والمعتقدات والتقاليد الشعبية ؟ وماذا يظن القارىء في الانماط والنماذج الاسلوبية الشعرية في رواية القصص والملاحم والاساطير في الآداب العربية القديمة ، وأشعار عصر ما قبل الاسلام ؟ هل هي من عمـل فرد أم أن الشعوب هي التي صاغتها وطورتها وبلورتها وهيأتهـا لفرد أو مجموعة أفراد صاغوها بشكلها النهائي ؟

لاشك ان ملحمة كلكامش ، ورسوم الكهوف ، وحتى المعلقا تالسبع أو العشر (أي القصيدة العربية بشكلها النهائي الذي وصلنا من عصر ما قبل الاسلام) قد مر كل منهما بفترة طويلة من الصياغة : (مراحل : النشوء ، والتكوين الكامل) • قبل أن يصل الى شكله النهـائي هذا • وقد ساهم الشعب أو الجماعة ، في هذه الصياغة بجهود كبيرة وكثيفة ، تلقائية وغير تلقائية ، حتى وصلت الى ما صارت اليه •

« ان الشاعر البداني لم يكن ليعمل وحده • لقد كان جمهوره يسهم معه ، ولم يكن بمقدوره أن يعمـل البته لولا تحريض جمهور نبيه ، ولم يكن ليكتب ، بل كان يلقي ، ولم يكن ينظم ، بل كان يرتجل »(٧) •

وقد غدا معروفا لدى الباحثين أن شعر الملاحـم والقصص مثلا ـ لم يكن سوى نتاج العمـل الجماعي ، سواء كان هذا العمل الدي وصلنا من نتاج شخص معين تناول العمل الجماعي وأضفى عليه عن وعي ، طابعـه الاخير ، أم أن هذا العمل هو على العكس من ذلك • تجسد شعري بمجهودات كثيرة متميزة ، وتعبير عن الاستعادة الدائمة للتراث والتحسين المستمر عليه مما أضفى عليه طابعا خاصا ، بل فريدا ، هو أنه نتاج « عبقرية جماعيه » بالمعنى الصحيح(٨) • فثمة علامات ـ في عصر الملاحم ـ تشير باتجاه قاطع نحو الجماعيه • (اذ لم يكن شـعر الملاحم من عمل شعراء أفراد ، انما أصبح نتاجا لمدارس كاملة • بل نتاجا لطوائف حرفية ـ ان جاز اتعبير ـ) أي أنه (عمـل مجمـوعة من الفنـانين الذين يعترفون بتضامنهم الروحي ، ويجمعهم تراث مشترك وأسـاليب عمل واحدة)(٩) وقد أكدت الحركه الرومانتيكيه هذا اذ أجمعت على أن الملاحم لا شأن لها بالشاعر المتفرد المتأمل الذي يمارس فنه بوصفه صناعة بارعه اكتسبت بالتعلم • وانما هي نتاج تلقائي غير تأملي وغير واع لشعب خلاق• كما هي الحال بالنسبة للشعر الشعبي بصفته ارتجال جماعي(١٠) •

وأكدت تجارب عديدة ، في مجالات مختلفـه ، أن الفرد حين يستحوذ على الظاهرة لمفردة ، غالبا ما تنتهي عنده الى التأطر في شكل جامد • كالحاكم حين يستحوذ على ثورة ديمقراطيه ويعزلها عن الشعب وينفرد بهـا لوحده ، تنتهي الثورة وتذوب الديمقراطية وتتحول الى « نظام » أو ليجاركي أو دكتاتوري ، وهو غاية التأطـر والجمود •

في تاريخ الشعر ، هناك ، نماذج من الشاعر الاوليجاركي أو الدكتاتوري ، استحوذ بشكل مشروع أو غير مشروع على حركة الشعر لفترة ، فجمدها وعرقل نموها وصادر ديمقراطيتها حين استطاع أن يقمع الجمهور عن المشاركة في رفدها بعوامل الدفع والتطوير — سواء كان ذلك بالاقناع ، اقناع الجمهور بالرضا به ممثلا لها وذروة . أو بارهابه الجمهور بتهمة الجهل والغفلة ، وكفه عن التعرض له بالنقد .

ولكن لما كان الشعر ، نشاطا انسانيا ديمقراطيا (شعبيا) قبل كل شيء ، وحاجة نفسية واجتماعية ، عرضة للتبديل والتغيير من جيل الى جيل وبحسب تبدل الظروف وتغيرها ، وكما تنتهي « الانظمة » الاستبدادية الى التحلل والفساد والزوال . يتحلل « نظام » الشعر الواحد ، ويزول . ويعاود الجمهور اسهامه الفعلي — الايجابي أو السلبي — في صنع الشعر من جديد .

فمما لا شك فيه أن « الأنا » في عصر الحضارة قد انفصلت عن « الكورس » الجماعي الذي كان في العصور البدائية . لكن هذا الانفصال لم يمنع تردد صدى صوت الجماعة في « الأنا » — مع اختلاف بين هذه « الأنا » أو تلك بحسب الثقافة والحضارة ونوعيتهما — وفي أفضل الاحوال ، ان هناك « أنا » أكثر استقطابا للصوت الجماعي — أو المضمون الاجتماعي . يعني هذا أن ذاتية الفنان الاجتماعي « لا تتمثل في كون تجربته تختلف في أساسها عن تجارب غيره من أبناء عصره أو طبقته ، وانما في كونها أقوى منها ، وأوضح في الوعي ، وأشد تركيزا »(١١) يعني أن المشاركة الجماعية في العمل الفني ، أي الـ « نحن » غدت تصب في « الأنا » وصارت « الأنا » ممثلة للـ « نحن » سواء كانت هذه الـ « نحن » طبقة أو مجتمعا . ومعلوم اليوم أن « أشد الفنانين ذاتية يعمل لحساب المجتمع . فهو بمجرد وصفه للمشاعر والعلاقات والظروف التي لم يتعرض أحد من قبل لوضعها ، يكون قد وجهها من ذاته التي تبدو منعزلة ، الى الجماعة . من « أنا » الى « نحن » ونستطيع أن نتعرف على « نحن » هذه حتى في الذاتية العارمة لشخصية الفنان »(١٢) .

حقا ان حقل الشعر ضاق ، وأن تأثيره اليوم غدا محدودا ، وأنه لم يعد « نتاج شعب » أو فئة . وان المستقبل أمامه ، غدا مظلما — كما يشيع منظرو الثقافة البرجوازية — وهم انما يعكسون واقع حياة الانسان في ظل النظام الرأسمالي الذيسحق لدى الفرد والجماعة معا ، مشاعر التعاطف والانتماء القومي والانساني ، والحس بجمال الاشياء تحت دوي الآلة في البيت والشارع والمعمل والحقل ... الخ ولكن تبدل الواقع الاجتماعي للانسان الجديد في ظل العلاقات الاشتراكية ، سيكون — وكما نعتقد ، كفيلا بأبتداع أغان جديدة ، وكما كان الناس جميعا شعراء في عصور ما قبل القهر والطبقات ، وكان الشاعر نبيا وساحرا ، سيكون الناس جميعا شعراء أيضا ، وسيكون الشاعر حاويا لعملية التطور الاجتماعي عن وعي وفهم لما يتخيله وينشده وسط جمهوره — الناس .

ولا يعني هذا عودة الى « البدائية » أو أن الجمهور سيكتب الشعر — كما كان يرتجله الاولون من الشعراء أو الشعوب . ولكن الشاعر الذي يعيش وسط الجماعة ويحدوه هدف اجتماعي ، وتتردد في وعيه ووجدانه أهداف الجماعة ، وما يجول في وجداناتهم من آمال وآلام وطموحات ، انما يردد عن وعي — أو بدونه لان اطار تفكره ووجدانه اطار اجتماعي — سيردد في شعره أصداء أصوات الجماعة هذه ، مضافا اليها صوته الخاص ، أو هو ، بالاحرى ، يجبل صوته مما يتردد ويجول في داخله من تلك الاصوات ، فاذا خرج الصوت — الشعر ، خرج صوت الجماعة مجبولا في صوت واحد ، هو ما ندعوه عادة — صوت الشاعر .

اشـــارات :

(١—٢) جورج طومسون : الماركسية والشعر — ترجمة د. ميشال سليمان ، ص ١٦ .

(٣—٤—٥—٦) الفن والمجتمع عبر العصور — ج ١ — ص ٧٤ ، ١٨٥ ، ٣٥ ، ٥٠ — على التوالي .

(٧) ج. طومسون — المصدر السابق ص ٤٨ .

(٨—٩—١٠) الفن والمجتمع عبر العصور جـ١ — ص ٧٩ ، ٨٠ ، ٨٨ .

(١١—١٢) فشر — الاشتراكية والفن — ص ٧٣ .

مناقشات

مع المتنبي وطه حسين

بقلم : مدني صالح

«والذي نعرفه عن صبا المتنبي» ، يقول لك طه حسين في كتابه «مع المتنبي» : « ينقسم الى قسمين :ـ

أحدها ينبئنا به الرواة · وأنا أقف منه موقف التحفظ والاحتياط ، ولكني لا أهمله ولا ألغيه ·

والاخر ينبئنا به المتنبي نفسه ، فيما حفظ لنا ديوانه من شعر الصبا . وأنا أطمئن اليه اطمئنانا ما · وآخذه اخذ الناقد الذي لايصدق كل مايلقى اليه في غير تفكير » ·

ويرجح طه حسين ، بناء على الذي أخذ به من أخبار الرواة ، ان المتنبي قد تلقى في صباه أصول الدين وفروعه على مذهب الشيعة العلويين ·· مستنتجا هذا الترجيح من ان المتنبي قد بدأ تعليمه في مدرسة من مدارس العلويين في الكوفة على ما يذكر صاحب «خزانة الادب» وآخرون ··

«وقد كان» ، يقول له طه حسين : «لهذه المدرسة تأثير ظاهر في عقل هذا الصبي وقلبه ينبئنا به الديوان»·· ويحوم طه حسين من هذا المنطلق حول «ثلاث خصال تظهر لنا في مقطوعات من الشعر قالها الصبي وهو يختلف الى هذا المكتب :

الاولى : ان الصبي مقلد في الفن الشعري ··

الثانية : ان هذا الشعر شعر صبي متشيع للعلويين متأثر بآراء الشيعة وبآراء الغلاة منهم خاصة ·

الثالثة : ان هذا الشعر شعر صبي لم يكن بعيدا كل البعد عن أمور القرامطة وأخبارهم وعن كلفهم بسفك الدماء ، وشغفهم بالحروب والغارات» ··

وبهذا يكون طه حسين قد أثار مسألة تربوية أدبية سياسية تاريخية : فاتحا بهذه المسألة بابا نحو معرفة جديدة له فيها علينا أفضال البداية والتأطير والتبويب وله منها فضيلة المبدع المؤسس لقضية (تربوية ـ أدبية ـ سياسية ـ عقائدية ـ تاريخية) : انها قضية أولى مراحل تربية المتنبي ، وبدايته الشعر ، وتأثر شعره بتربيته المدرسية الاولى ، وقيمة هذا الشعر أدبيا ، وعلاقة هذا الشعر بعقيدة المتنبي الدينية من جهة وبانتمائه السياسي من جهة اخرى ، وموقع كل من جوانب هذه القضية تاريخيا في وقائع الاحداث : استخرجها طه حسين استخراجا لم يسبقه اليه أحد ·. وهذه صفة المؤسس الثقافي في الاستخراج ·· انه يستخرج جديدا يفتح به بابا نحو معرفة جديدة :

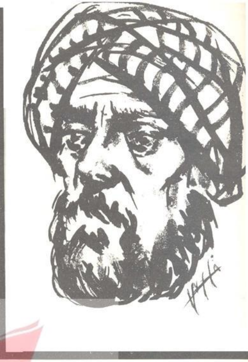
معرفة مدى تأثر شعر المتنبي بتربيته الاولى ··

معرفة مدى تشيع المتنبي للعلويين ..

معرفة مدى تعصب المتنبي للقرامطة ··

معرفة مدى مساهمة تشيع المتنبي للعلويين وتعصبه للقرامطة في أسفاره وحله وترحاله وتنقله مهاجرا بين الاوطان ··

... وهكذا يفتح لنا طه حسين بابا جديدا نحو معرفة جديدة خلقها ابداعا بالاستخراج من بضع مقطوعات شعر : المقطوعات التي كتبها المتنبي وهو في المدرسة ، ومن خبر مختصر جاء به الرواة : انه الخبر الذي يقول فيه الرواة ان المتنبي قد تلقى تعليمه الابتدائي في مدرسة من مدارس العلويين في الكوفة ·· وهذا فتح لا يقدر عليه الا المؤسسون في البحث والدراسة والتاريخ ·· ومنهم طه حسين ·· ولا يقدره الا الذين ـ ونحن



منهم – يضيقون بخلق كثير من باحثين لا يستطيعون استخراج بداية لمعرفة جديدة حتى لو طفت بهم العالم كله وهيأت لهم كل وسائل الدرس وأسباب الارتياح قرنا كاملا في كل من مكتبات عواصم أقطار هذه الارض ..

* * *

وينظر طه حسين أول ما ينظر في بيتين يحدثنا ديوان المتنبي انهما أول ما نظم ، وهما :

« بأبي من وددته فافترقنا
وقضى الله بعد ذاك اجتماعا
فافترقنا حولا فلما التقينا
كان تسليمه علي وداعا »

ويرى طه حسين ان هذين البيتين من شعر الصبا ، وانهما يصوران الصنعة والجهد والتكلف في النظم وانهما يصوران صبيا يريد أن يصنع الشعر ويحس في نفسه الرغبة في ذلك فيعمد اليه . ولكنه لا يحسن التصرف فيه .. وان الفكرة التي حملت الصبي على أن ينظم هذين البيتين هي هذه التي توجد في الشطر الاخير من البيت الثاني وهي :

« كان تسليمه عليه وداعا »

وان الفتى قد اعجب بهذا المعنى ، فأراد أن ينظمه وان يصل اليه ، فتكلف لذلك بيتا ونصف بيت .. ونحن مع طه حسين نحمده على حسن التحليل ، وعلى دقة التشخيص ، وعلى هذه الحصافة النقدية في رد اللاحق الى السابق ، والتاليات الى الاول ، والمفتعلات الى الفعل الراهن وكثير ، الصنعة والجهد والتكلف الى قليل الاصيل الراسخ في التجريب لغة واختبارا وصورة وفكرة : « كان تسليمه علي وداعا » ..

لكن لنا – هذا ان لم يكن علينا – ان نختلف مع طه حسين حول هذه النقطة مرتين : مرة حول قوله : «وسواء أكان هذا الشعر جيدا أم رديئا مستقيما أو ملتويا ، فاني، أجد في نفسي حبا له وميلا اليه » . ومرة حول اعتماده « كان تسليمه علي وداعا » فكرة سابقة على النظم وشطرا سابقا على الاشطر الاخرى بعد النظم ..

أما الاولى فلأنك تسأل مثلما نسأل : لماذا يجد طه حسين في نفسه – هذا ان وجده حقيقة وصدقا – حبا للشعر الرديء الملتوي وميلا اليه ؟؟.. وهل ان الناقد الكبير حر في أن يعلن على الملأ الادبي حبه للشعر الرديء وميله له ؟؟.. ولماذا ؟ ماالسبب الدافع الى حب الرديء من الشعر ؟ وما الغاية المتوخاة من الميل اليه ؟.. ان طه حسين يقول لك انه أحب هذين البيتين ومال اليهما صادقا مرسلا نفسه على سجيتها صادرا عن العاطفة أكثر من صدوره عن الفن وذلك لانه تصور الجهد الذي بذله الناظم الصبي في الصنعة وتكلف القول .. وجلي ، واضح جدا ، ان طه حسين لم يرد في تبريره الحبه للرديء وميله اليه على ان ابرز لك اسباب وعلامة الرداءة : الصنعة والتكلف وبذل الجهد ومحاولة التقليد .. وجلي ، واضح جدا ، ان هذا الذي يبرزه طه حسين دفاعا عن حبه لهذا الرديء من الشعر وميله اليه مما يضاعف الاسباب الفنية والمنطقية المبرر للنفور منه والميل عنه .. لكن طه حسين يميز في نفسه نفسين : النفس التي يرسلها على سجيتها فتصدر أحكامها عن العاطفة ، والنفس المنضبطة منطقيا ومنهجيا فتصدر أحكامها عن الفن .. هذا وان طه حسين أراد أن يقول لك انه لو صدر في الحكم عن الفن ضمن حدود ضوابط المنهج الادبي لما أحب هذين البيتين ولما مال اليهما بشيء من الاستحسان ..

ومعنى كل هذا ان طه حسين اراد أن يقول أمرا لا تقبله انت منه ولا يقبله منه غيرك .. بل لا يقبله هو من نفسه لو صدر في الحكم عن (الفن) حسب تعبيره.. هذا ، وانه بعد ان قال الذي أراد ان يقوله يؤكد لك انه قاله صادقا مرسلا النفس على السجية .. ونحن لابد لنا من التأكيد على نقطة جوهرية وهي ان نفس طه حسين اذا أرسلت على سجيتها حقيقة لا يمكن – بأي من أحوال العاطفه والتعاطف – ان تحب شيئا في هذين البيتين أو تميل اليه .. هذه الاولى .. أما الثانية فنحن اذ نتفق مع طه حسين بأن الشطر «كان تسليمه عليه وداعا» أحسن أشطر البيتين وأقلها تكلفا في الصنعة

لا نتفق معه على انه أول ما نظم المتنبي من أشطر .. ذلك لانك قد تنظم احسن ابيات قصيدتك عند اي من حدود مراحل كتابتها : بداية ونهاية ووسطا ، وبين بين من كل هذه الحدود .. أم ان طه حسين أراد أن يقول ان المتنبي بعد ان كتب هذين البيتين أعجب أكثر ما أعجب بالشطر «كان تسليمه علي وداعا» وانه احتفظ بهما ، لم يمزقهما ، اكراما لهذا الشطر وحرصا على بقائه في اطار ؟؟

هذا من جهة المحاكمة الادبية منهجا .. أما من جهة القراءة الادبية تذوقا ، فنحن لا نرى «كان تسليمه علي وداعا» أقل صنعة وتكلفا وضحالة وتقليدا من بقية أشطر البيتين ..

لكن وليكن ، فان طه حسين قد بوب ، واطر ، ومنهج ، وناقش المسألة منهجيا من جهة الشكل .. وهذا عظيم في طه حسين نحمده عليه ونقدره فيه .. نحمده على محاكمة القضية ، ونقدر فيه طول النفس في المحاكمة واستخراج النتائج بالاستنتاج الذي أخرج به طه حسين النقد الادبي من الملاحظات الخاطفة واللمحات السريعة الى التفصيل المنهجي الوئيد المتسلسل بصبر لم يقدر عليه أحد من العرب قبل طه حسين ..

وينظر طه حسين بعد هذين البيتين الى هذه الابيات الثلاثة التي قالها المتنبي في حداثته صبيا كما ينبئنا ديوانه :

« ابلى الهوى أسفا يوم النوى بدني
وفرق الهجر بين الجفن والوسن
روح تردد في مثل الخلال اذا
أطارت الريح عنه الثوب لم يبن
كفى بجسمي نحولا انني رجل
لولا مخاطبتي اياك لم ترني »

ويقرر طه حسين ان حظ هذا البيت الاخير كحظ ذلك الشطر الاخير من البيتين السابقين ، حفظه الناس وأحبوه وتمثلوا به : لانه وحي الطبع البريء وأهملوا ما قبله لانه متكلف مصنوع ..

ومن ملاحظات طه حسين حول هذه الابيات الثلاثة ما يلي :

١ – ان «اسفا» لم تأت الا لتقيم الوزن ونبوها عن موضعها أظهر من أن يدل عليه ..

٢ – ان جمع الشاعر بين «الهوى» و «النوى» يدل على شيء من الرقي في صناعة النظم وعلى ان الشاعر قد استطاع ان يتصرف شيئا ما في الالفاظ ..

٣ – ان التصريع بين «البدن» و «الوسن» دليل على ان الشاعر قد أراد ان ينشيء قصيدة طويلة لكنه لم يستطع .. أو ربما استطاع وتجاوز البيت الثالث لكنه لم يرض عما بعد البيت الثالث فأسقطه ..

٤ – أما البيت :

« روح تردد في مثل الخلال اذا
اطارت الريح عنه الثوب لم يبن

فهو اعادة لقول الشاعر :

« ولو ان ما أبقيت مني معلق
بعود ثمام ما تأود عودها »

لكن المتنبي ، يقول لك طه حسين قد «اختصر الطريق وأراح نفسه وجعل جسمه عود الثمام لا شيئا معلقا بهذا العود» .

٥ – ويرى طه حسين ان اعادة المتنبي للبيت :

« ولو ان ما ابقيت مني معلق
بعود ثمام ماتأود عودها »

اعادة لا تخلو من عبث ظاهر .. وان بيت المتنبي :

« روح تردد في مثل الخلال اذا
أطارت الريح عنه الثوب لم يبن »

لا يخلو من ظرف وخفة روح .. وانك لترى فيه يقول لك طه حسين :– ونحن لم نرها – «الطفولة الحلوة والحداثة العذبة» ..

ولنا – هذا ان لم يكن علينا – وقفة مع طه حسين عند كل من هذه النقاط الخمسة على نحو ما يلي :

أولا : ان «اسفا» ليست بالنيابة عن موضعها نبوا أظهر من أن يدل عليه كما يقول طه حسين .. بل عندنا الدليل على انها ليست نابية .. وذلك ان الاسف –مفترضين صدق التجريب عند الشاعر– من مستلزمات وأركان طبيعة التجريب موضوع المقطوعة .. هذا يعني ان الشاعر متأسف .. وهذا في صلب التجريب حتى لو كان المتنبي يقلد تجريبيا مكتوبا او مسموعا او متوقع المجيء اليه.. وان في قول الشاعر من التجريب بقوله «أسفا» معبرا عن أسفه أكثر مما في قوله : «لو لا مخاطبتي أياك لم ترني »بمرات لاتعد .. وان عدت فلا تحصى .. أما ان «أسفا» لم تأت في هذا الموضع الا لتقيم الوزن ، فهذا ما تستطيع انت ونستطيع نحن ويستطيع طه حسين ان نقوله – اذا شئنا – حول أي من الحروف والاسماء والافعال في أي كلام موزون ..

ثانيا : ان الجمع بين «الهوى» و «النوى» لا يدل – كما اعتقد طه حسين – على تصرف الشاعر في الالفاظ وتقدمه في صناعه النظم .. وذلك لانه اذا كان «النوى» يعني البعد فان الشاعر قد جاء به في غير موضعه الذي هو موضع «الفراق» .. هذا وللنوى بمعنى البعد : بعد المكان بعد الفراق ..

وبمعنى الطول : طول المدة بعد الفراق ـ أياما لا يوما واحدا ·· هذا ، ولو ان الشاعر كان قد تمكن من التصرف في الالفاظ لجاء من الالفاظ بما له يوم واحد ويفيد الفراق ولما جاء بالذي له أيام مع قوله «يوم ····» : «يوم النوى» ··· أم انه أراد يوم الفراق : يوم الابتعاد : يوم الرحيل ؟؟·· انه لو أراد هذا لما استقام له كل هذا التحول بيوم واحد ··

ثالثا : ان التصريع بين «البدن» و «الوسن» لا يدل ـ كما استدل به طه حسين ـ على ان الشاعر قد أراد أن يكتب قصيدة طويلة ·· هذا من جهة ·· والا فلماذا التصريع في البيت الاول أكثر دلالة في هذا المجال على غير الشروع في كتابة القصيدة ؟؟·· ان الشاعر ـ بدأ بالتصريع أم لم يبدأ ـ حين يشرع في الكتابة جادا ينوي أول ما ينوي الاطالة ·· لكن الاطالة محدودة بالقدرة على التجويد ·· والاطالة ابنة الهدوء وراحة البال وصفاء الذهن والخلو من المشاغل وهموم الحياة ·· والمتنبي منذ بداية حياته قلق منزعج مكدر الخاطر كثير المشاغل والهموم والاضطراب ·· وانه لم يكن من أصحاب المطولات ·· ان أطول قصائده ـ باحصائنا المطابق لاحصاء طه حسين ـ لم تتجاوز الاربعين بيتا ·· أضف الى كل هذا ان مناسبات المدائح ومستلزمات الهجاء ـ والمتنبي ابن البجدة في البلدة في هذين الفرضين ـ لا تتيح للشاعر الا زمنا محدودا بموعد مع النفس سويعات هيجانها في الهجاء ، ومع الاخرين ساعة وجوب الحضور بالمديح ·· ومع الحاجة الدائمة الالحاح في المتنبي وعليه الى «ضيعة» أو «ولاية» أو «جود» يجري من ندى كف الممدوح ان عزت « الولايه » وعزت «الضيعة» ··

هذا من جهة ·· أما من جهة اخرى فان ذهاب طهحسين الى ان المتنبي ربما قد وقف عند البيت الثالث في التسجيل مسقطا ما كتب بعد البيت الثالث لان هذا الذي كتبه لم يرضه فهذا لا يعني الا ان أيا مما نقرأ منشورا فد لا يحتوي على كل المكتوب قبل النشر ·· وهذه مسأله عامة لا تتعلق بهذه الابيات من أشعار المتنبي أكثر مما تصدق على أي من أنواع التأليف في القصة وفي الروايه وفي الموسيقى وفي انجازات الرسم والنحت·· انك ـ خذ مثلا ـ تستطيع أن تقف أمام أي من التماثيل وتقرر ان النحات ربما قد نوى قبل اكماله المنحوت ان يفعل كذا وكذا والخ خلاف ما أنجز ·· هذا ، وبديهي أن لا تكون مؤلفات طه حسين التي نقرأها ونعتز بها كل ما كتب قبل الدفع الى المطبعة والنشر ··

والنقطة المنهجيه هنا هي ان طه حسين يأخذ أمرا عاما معلوما عند الجميع ويقدمه اليك على انه أمر خاص بعلاقات خاصة بموضوع خاص بأستثناء خاص ·· والا ، فما الاستثناء في ان المتنبي ـ ربما ـ قد تجاوز في النظم الابيات الثلاثه لكنه لم يرض ـ ربما ـ عما ورد من شعر بعد البيتالثالث فاسقط مالم يرضعنه ؟ ··أو ، ما الاستثنا ءالذي نستثني به المسألة من العام الشائع المشترك اذا كانت المسألة ان المتنبي أراد أن يكتب قصيدة طويلة لكنه وقف عند البيت الثالث لم يتجاوزه؟؟· ما الاستثناء الذي يستطيع باحث ان يستثني به هذا الموضوع بعلاقات خاصة فيقدمه الى القراء على انه أمر خاص ؟

لكن وليكن ، فهذا من دأب طه حسين الذي ربما له به شأن : انه دائم الدأب على تقديم العام على انه خاص ، والقاعدة على انها الاستثناء ، والمضطرد على انه النادر الوقوع ، والطبيعي على انه الخارق للطبع ، والمألوف على انه الغريب ، والمنخرط في مسالك القواعد على انه الشاذ ··

ولا يتبادرن الى ذهنك ان طه حسين ـ في هذا الدأب وفي هذا الشأن ـ من الذين يجعجعون بلا طحين أو انه من الذين يلقون القول جزافا بلا حساب وبلا قصد نحو غاية وبلا تقدير ·· فطه حسين طحين كله حتى لات طحن ولا قمح ولا طواحين ·· انه يريد بهذا الدأب أن يخلق موضوعا للمناقشة وللمداولة وللتفكير·· انه يريد ان يحملك على ان تفكر ، وعلى أن تستخرج ، وعلى أن تستنتج ، وعلى أن تختلف وتختصم فتقبل شيئا وترفض أشياء وتحلق اخرى بين الرفض والقبول قيد ما يقوم بين يديك دليلا على هذا الرفض أو على ذاك القبول ·· انه استاذنا الجليل القدر في العصور الحديثة نحو : اقرأ !! . حلل!! . استخرج !! . استدل !! · استنتج ! شك في النتيجة . . اقلبها .· افعل ماتشاء فكل الافاعيل مباحة مع فضيلة التفكير بقصد اقامة معلومات أدبية تهدم الخلق البالي وتشيد الجديد ·· انه ، ظن ما شئت ، استاذنا الواثق بقدرته على تدريب جيلنا هذا على نقل المسألة الادبية العربية من دائرة النوادر والفكاهات واللمحات السريعة الى الجد في الدرس والى التفكير والتحليل والتعليل حتى لو كلفه هذا افتعال المسائل افتعالا لغرض حمل الناس على مواجهة المسألة الادبية مشكلة تحتاج من الدارس التحليل والمقارنة والاستخراج والتعليل ضمن حدود ضوابط المنطق حتى حين لا يكون طه حسين منطقيا ·· وطه حسين في هذا استاذ يتباهى بالذي عنده أمام التلاميذ ـ ونحن منهم ـ ويتخذ من الذي عنده لعبة يدرب بها التلاميذ على التفكير والقبول والرفض ، ويدرب بها نفسه على التكبر والتغطرس مواجها بالتكبر وبالتغطرس جمهور قراء لم ينفضوا بعد من على أكفان قرونهم الوسطى المغبرة باطاعة النص الا القليل من الغبار ·· انه حقيقة ـ ان كان لابد من استاذ ـ استاذنا القدير النافض عن

أكفان الادب العربي كل غبار القرون الوسطى وكل غبار التصديق بلا تفكير .

* * *

ويقرأ طه حسين بيتين من أشعار كان المتنبي قد ارتجلهما ارتجالا وهو في المدرسة حين قيل له ما أحسن هذه الوفرة فقال :

« لا تحسن الوفرة حتى ترى
منشورة الضفرين يوم القتال
على فتى معتقل صعدة
يعلها من وافي السبال »

ويقول لك : «ولعلك تلاحظ معي ان في هذين البيتين جزالة مطبوعة لا تلاحظها في الابيات السابقة ، وانهما بريئان البراءة كلها من الصنعة والتعمل . ولكني لم أروهما لهذا وحده ، وانما رويتهما لما يصوران من نزاع هذا الصبي الحدث الى الحرب والقتال ورؤية الدم المسفوك ، وما ينمان به من حفيظة تضطرب في نفس الصبي ، وضغينة تضطرم في قلبة الغض ، وتطلق لسانه بهذا الكلام الملتهب .. ولك في فهم هذين البيتين وجهان فيما يظهر . فهل كانت الوفرة التي استحسنت له وفرته هو ؟ واذن فهو غير راض عن نفسه ولا مطمئن الى حاله ، وانما هو يتحرق شوقا الى الشباب الذي يمنحه القوة والحرية ، والى الظروف التي تتيح له خوض غمار الحرب ، وعلى صعدته من دماء الاعداء . أو هل كانت الوفرة وفرة ترب من أترابه في المكتب ؟ فالصبي اذن يهجو ولا يرضى عن هؤلاء الصبية المنعمين الذين يعنون بوفرتهم وتنسيق شعورهم أكثر مما يعنون بحياة الخشونة .

«ومهما يكن من شيء» ، يقول لك طه حسين : «ففي هذين البيتين ريح البيئة الدامية التي كان يعيش فيها الصبية من أتراب المتنبي بين تلك الغارات التي كانت تنتهي بالقرامطة الى الكوفة وسوادها من حين الى حين» ..

وذهنية طه حسين ذهنية تفصيلية .. وانه من الذين يقصدون التفصيل ويتعمدونه لاجل التفصيل بصرف النظر عن مدى أهمية ما يترتب على التفصيل من نتائج واستنتاجات .. والا فما الفرق الادبي بين أن تكون «الوفرة» في البيتين الذين وقف عندهما طه حسين للمتنبي خاصة به وله في شعر رأسه ؟ أو ان تكون لغيره من الناس ؟ ما دام جوهر المسألة الادبية ان المتنبي أراد مما أراد بهذين البيتين وبهذه الوفرة أن يؤكد لنفسه ولنا وللاخرين ولطه حسين حقيقة لا يختلف حولها اثنان .. وانها الحقيقة التي خلاصتها ان المظهر الظاهر لا يعني شيئا مهما ما لم يبرره خفي باطن .. وهذا يعني ـ فيما يعني ـ ما قيمة النفخة والانتفاخ من الخارج في المظهر الظاهر ان لم يصعد اليها من الداخل الخفي كبر وتصعد اليها كبرياء وشدة عزم ؟.. وهذا يعني انه ما أورام العلن انتفاخا ما لم يعل عليها الكبر من النفس ، فيبرر الورم بأنه ليس بورم ، ويبرر الانتفاخ بأنه ليس انتفاخا ، ويبرر الوفرة بانها لرجل يقول ويفعل وانه ليس بحلال التلاع مخافة ولكنه متى يسترفد القوم يرفد .. وانه تلاقيه في الحوانيت وفي الحانات سبط الوفرة وتلاقيه في حلبة القوم كما تلقاه منشور الضفرين يوم القتال حين يغشى الفارس الوغى ويغيب عن المغانم كلها انفالا للارامل ولليتامى ولانصاف المقاتلين وللذين لم يقاتلوا قط الا بالادعاء : ادعاء القتال من الخيام .. من تحت السجف ـ هذا في الجاهلية وصدر الاسلام ـ ومن الخنادق الباذخة في العصور الحديثة ...

هذا من جهة .. أما من جهة اخرى فليس في هذين البيتين ما قد نقف عنده أو يستوقفنا بشيء من الاهتمام لو لم يقف عندهما طه حسين مستوقفا بهما علامة بداية لاهتمام المتنبي بالثورة السياسية وبالقتال القائم حينذاك بين الفئات السياسية المتصارعة على السلطة والقيادة والحكم : كل بأجتهاده في اعادة تنظيم المجتمع الاسلامي عند حد انحلال قوة السلطة المركزية في بغداد : معلقا عليهما اهمية لرسم صورة بداية المتنبي القرمطية من جهة التمذهب السياسي ، والشيعية من جهة التمذهب الديني ، والمزاجية من جهة حب المتنبي لسفك واراقة الدماء وتطلعه الى الحرب والاقتتال .. فنحن حينئذ اذ نقف عند هذين البيتين لا نقف عند أمر خاص فيهما يستأهل منا الوقفة ، بل نقف ـ مستوقفين ـ بوقفة طه حسين عندهما وموقفه من :

أولا : مزاج المتنبي الثائر المحب للقتل والحرب وحب اراقة الدماء ..

ثانيا : تشيع المتنبي للعلويين ..

ثالثا : تعصبه للقرامطة وميله اليهم وانخراطه في حزبهم . .

والا ، فما الذي قد يستوقف ناقدا أدبيا أو مؤرخا للادب في قول قائل :

« لا تحسن الوفرة حتى ترى
منشورة الضفرين يوم القتال
على فتى معتقل صعدة
يعلها من كل وافي السبال ؟؟ »

وذلك لان صياغة هذين البيتين صياغة مكدودة ما فيها من المعية الاساليب بلاغة ، ولا من بلاغة القول فصاحة ، ولا من جمال التصور الشعري صورة قد يدخل بها المرسل كلاما مدخل أخيلة الشعراء .. هذا من جهة الصياغة .. أما من جهة المعنى ، فلا نرى جديدا في هذا الذي نظمه الشاعر . بل لانرى انه قد نظم الا

مكرورا معادا من معتاد الكلام ..

وقصارى القول : لا نرى في هذين البيتين ما قد يستوقفنا بشيء من اهتمام .. انما اهتمامنا بهذين البيتين قائم :

أولا : على اهتمام طه حسين بهما بداية لمنطلقات المتنبي المزاجيه والدينية والسياسية ..

ثانيا : على اهتمامنا باهتمام طه حسين بالمتنبي :

أ ـ حاد المزاج محبا للحرب والقتال وسفك الدماء.

ب ـ شيعيا علويا .

ج ـ قرمطيا ..

لا يهمنا من أمر ما كان عليه المتنبي أمر .. والا ، فما المنفعة العملية أو الفائدة الجمالية التي قد يعلقها ناقد أو مؤرخ للادب في الربع الاخير من القرن العشرين على مدى حدة مزاج شاعر وعلى مدى تشيعه للعلويين وتعصبه للقرامطة قبل ألف عام ؟..

انما يهمنا من الامر كله أمر طه حسين وموقفه ـ أ ـ من حدة مزاج الشاعر وحبه للحرب والقتل وسفك الدماء ـ ب ـ من تشيع المتنبي للعلويين ـ ج ـ من تعصب المتنبي للقرامطة وانتظامه في صفوفهم مع الثائرين ..

فهل ان طه حسين مع القرامطة في الثورة ضد السلطة المركزية ؟.. وهل انه مع العلويين ضد العباسيين ؟.. وهل انه مع المتنبي أو عليه في ميله للعلويين ضد العباسيين ، وفي ثورته مع القرامطة ضد السلطة المركزية والنظام السائد حينذاك ، وفي حبه للحرب والقتال وسفك الدماء والسلب والنهب والتخريب الذي هو شأن القرامطة في غاراتهم على بعض من وصف وتصوير طه حسين ..

ان طه حسين ـ دعنا نشتد عليه هذه المرة ـ قد صور أفاعيل القرامطة أبشع ما يكون التصوير وبرر ثورتهم أقوى ما يكون التبرير .. فكيف يجتمع استبشاع الافاعيل مع تبرير الفاعل ؟ كيف يجتمعان ؟؟..

أم ان طه حسين قد أحب من القرامطة المبدأ ، وكره منهم وسائل نشر المبدأ والدعوة اليه ، وانه بهذا قرمطي بقدر ما دعى القرامطه الى العداله الاجتماعية ، وعباسي بقدر ما كره من القرامطه الغزو والسلب والنهب واراقه الدماء وانتهاك الحرمات ؟؟ أم انه لا هذا ولا ذاك وانه في حقيقه الامر أزهري منصعيد مصر فضل أن يكون «أفنديا» على ان يظل «شيخا» فخلع العمامة والطيلسان وارتدى الزي الافرنجي مع طربوش الخديوي مسافرا به أفنديا الى باريس وعائدا به من باريس مع شهادة الدكتوراه متدرجا نحو البيكويه والباشويه فالوزارة تحت ظل الملكين فؤاد الاول وابنه فاروق فتحت ظل جمال عبدالناصر أول رئيس جمهورية في مصر بعد سقوط الملكيه فيها وطرد بقايا الامراء والملوك ..

فهل انه مع العباسيين بقدر ما عليه أن يكون ممع فؤاد وفاروق وعبدالناصر ، لكنه مع القرامطة بقدر ما الدعوة الى العداله الاجتماعية تيعنه على الوفاء ببعض من دين عليه في الرقبه لحفاة عراة مستنزفين مظلومين في الصعيد ؟..

أم انه لا هذا ولا ذاك .. بل انه يريد أن يخلق مادة لحديث يملأ به فصولا من كتابه «مع المتنبي» معتبرا علاقة المتنبي بالقرامطة وبالشيعة العلويين من المطولات في الحديث ؟؟.

وكل هذا استرسال منا في الكلام وفي استنفاد احتمالات المسألة على قدر الاستطاعه والقدرة على التحليل .. والا . فللمساله وجه اخر نحسمها عيه بالرجوع الى النص وتحليله واعادة التركيب نحو استنتاج منهجي لا يختلف حوله ـ وان اختلف حوله خلق كثير واختصموا فيه ـ منطقيان .. معتمدين قبل الشروع بالتحليل قاعدة منهجيه نتخذها ميزانا حكما في الامر بيننا وبين طه حسين ..

القاعدة : لا نرجع الى الماضي الا لتبرير الحاضر أو اعادة تركيبه وفق مستلزمات الحاضر من وجهه نظرنا المرتبطة بمنافع الحاضر .. وهذا كلام بسيط لا أبسط منه .. انه يعني انك لا تحارب أمرا من أمور الماضي ما لم يثبت لك انه يعاديك ويضرك ولا ينفعك في الحاضر .. وانك لا تقبل مصادقا أمرا من امور الماضي ما لم يتأكد لك انه من مستلزمات راحتك ورفاهيتك وأمنك في الحاضر .. والا فالمتنبي والقرامطه قد ذهبوا لم يبق لنا التاريخ منهم الا صورة لا نعسنا نلفيها عليهم ونلقيهم عليها لكل أعراض ومستلزمات تقوية مواقعنا في الحاضر..

وعليه ، فنحن من الذاهبين الى أن مواقف طه حسين من المتنبي والقرامطه والعباسيين والعلويين واهل الكوفه وأهل الباديه وأهل بغداد مواقف محكومه بحرص طه حسين على تقوية مواقعه في الحاضر ..

أما نحن ـ على الضفة الاخرى من نهر الواقع ـ فلا يهمنا من أمر هؤلاء الماضين أمر الا بقدر ما موقف طه حسين منهم يبرر مواقفنا في الحاضر الراهن نحو التمكن من أمورنا في هذا الحاضر ..

واذا كان لابد من خلاصه أكثر بساطه فنحن لا نرى في أحداث الماضي الا حجة نحتج بها أو حجة يحتج بها آخرون علينا هناك على الضفة الاخرى من نهر تضارب المصالح ..

أما لو قلبنا المسألة على وجه التعليل ، فنحن لا نتشبث بأسباب أحداث الماضي من أسباب وظروف أحداث الماضي الا بالاسباب وبالظروف التي تساعدنا على انشاء حياة زاهرة مزدهرة في الحاضر ..

وبناء على هذه الحقيقه ، فان اختلافنا حول تبرير فقبول حدث ما ، أو تفسير واقعة ما ، أو ادانه فرفض وضع ما ، من أحداث ووقائع وأوضاع الماضي لا يقوم على الفرق والخلاف بينها في الماضي بل يقوم على ما نبرر

وتقبل وتفسر وترفض من امتداد اتصالها الى الحاضر ضمن حدود تأثرنا بها في الحاضر ٠٠ والا ، فما الخلاف بين طرفين أو أطراف حول اي من المسائل ما لم تكن أنت متأثرا في المنفعه أو في الضرر بما قد ينفع أو قد يضر أحد الاطراف المختصمة في أي من الامور ٠٠

وما هذا الذي نذهب اليه في هذا الشأن الا من دأب الانسان هذا الكائن الذي له تاريخ يدرأ به الاذى ويستجلب به النفع ٠٠ والا فلماذا هو كائن ناطق يحب الحياة ويدافع عن البقاء وله تاريخ ؟؟٠٠

هذا ، وطه حسين جيل وأدب ومرحلة وبداية تحول : انه جيل الادب العربي في مرحلة المراجعة بالنقد والتحليل عند بداية التحول من ادب القرون الوسطى الى ادب العصور الحديثة . .وانه فاداً لبرحر له انقلابيه في الادب العربي من الداخل أزاء متغيرات البيئة ٠. انها بيئة الدوران حول الارض فالانطلاق منها سفرا في الجو الى القمر فالتمشي على جبينه والوقوف عند ملتقى الحاجبين بين المقلتين بدرا وهلالا وفي المحاق والعودة منه بالقض والقيض وأنواع الرمل والتراب وما قذفت البراكين من بطنه فاسالت على الوجه من حمم جفت صخورا فعاد بها الانسان الى هذي الارض : أرض الطاقات بخارية وبترولية وكهربائية وذرية وشمسية ، وأرض العلم فنظريات العلم فالعلم التطبيقي فالتكنولوجيا فالمصانع معاملا فسقوط العمل البيتي فالثورة الصناعية والثورة العمالية فانقلاب جذري عارم مس كل جوانب الحياة وتنقل بعد المس الى كل ذرة وكل خليه وكل ظاهرة وكل خفية : أجل انها بيئة العصور الحديثة ٠٠ انها بيئة الفكر النسبي والوعي التطوري والنظرة الديناميكية : فالكل في حركة دائبه دائمة محكومة بالتطور بنسبة الى مكان وزمان وانسان وبحاصل المتفاعل من المكان والزمان بكل ما للانسان من تجريب ومواقف في التاريخ وبكل ماللمكان والزمان من خصائص وقوى فاعلة وفنيات ٠٠ وانها بيئة سقوط المركزية وتلاشى سلطانها بفعل سيادة العلم وسيادة مناهج الاستقراء والتجريب وتطبيق مناهج الاستقراء فتكوين معارف علمية فالانتفاع من التجريب في النفس وفي الطبيعة وفي المجتمع وفي النظر النقدي الى مجمل حركة الماضي في التاريخ ٠٠

وان طه حسين هذا الذي أخرج مجمل حركة الادب العربي من العصور الوسطى الى العصور الحديثة محاسب عندنا أول مانحاسبه على مسألتين نسمي الاولى منهما مسألة التلاؤم ٠٠ ونسمي الثانية مسألة التوازن ٠٠ ونفترض ـ قيد المحاكمة بالتحليل ـ ان طه حسين قد نقض خصائص ما خرج منه بخصائص ما خرج اليه : معتمدين هذا النقض تبريرا لابد منه لظاهرة الخروج ولوعي طه حسين له ادبيا ، وثقافيا ، وحضاريا ، ومنطقيا : نقضا وابراما في التاريخ ٠٠ هذا من جهة التلاوم : التلاوم مع ما خرج اليه بفكر جديد لا بفكر التلاؤم مع ماخرج منه .. هذا من جهة التنظير ومن جهة الرأي ٠٠

أما من جهة الفعل والعمل والسلوك فنحن نفترض ـ قيد المحاكمه كذلك ـ ان طه حسين قد اندمج في بيئة ما خرج اليه بتوازن يبرر فيه الماضي وسط ظروف وأحوال الماضي فلا يظلمه وسط ظروف وأحوال الحاضر ٠٠ وانه فوق ان يفرض عليك ناجحا في الماضي رغم اخفاقه في الحاضر ٠٠

هذا ، وان طه حسين ان لم يرق الى مستوى التوازن هذا صاعدا اليه من قناعة منطقية حضارية بالملائمة تلك يظل ـ في نظرنا ـ مقلدا متورطا بالتجديد لا يعرف وسط ضجة ما خرج اليه الا الحنين الى ما خرج منه ٠٠ وهذه ـ عندنا ـ حال من أحوال اللجاجة بالتجديد رغم فقدان القدرة على التلاؤم معه وحفظ التوازن فيه ٠٠ والا فلماذا يتحمل طه حسين كل صداع ضجيج اخراجه الادب العربي من العصور الوسطى الى العصور الحديثة ؟ !

● ★ ●

وقف طه حسين في الربع الاول من القرن العشرين وأسقط قدسية مركزيه النص متلائما في هذا مع مجمل حركه التاريخ العام التي اسقطت قدسيه مركزية الارض: لم تعد الارض مركزا للكون ، وقدسيه مركزية الفكر : لم يعد الكلي المطلق المجرد أصلا وبداية ومنبعا للجزئي النسبي المحسوس في الفكر ، وقدسية مركزية أرسطو : لم يعد أرسطو معلما يلقن الناس ولا يناقشون ٠٠

وقال طه حسين الذي قاله في كتابه «في الشعر الجاهلي» الذي آل الى «في الادب الجاهلي» ٠٠ وكان من أمر الضجه التي ارتفع بها طه حسين وتساقط الضاجون في وجهه ما كان ٠٠ وكان في الذي كان : ان استاذنا طه حسين قد أسقط قدسية مركزية النص الا أن تكون القدسيه منطقيه يعود اليها الرجل ويصدر عنها كلما احتاج الرجل الى الرأي ٠٠ والا ، فماذا يفعل الرجل حين الحاجه الى رأي ؟؟ أله غير أن يحتكم الى منطق يعصمه من الخطأ نحو معرفة مطابقة لواقع حال موضوع الفكر ؟٠٠

وتسافط الذين ضجوا في وجه طه حسين: مستعجلين أفراح اللجاجه ، وأفراح الانشراح بالذي وجدوا آدب القرون الوسطى عليه وبالذي اعتادوا وتعودوا عليه ، وافراح الخوف من الراحة والمنطق والتلاؤم مع العصر وحفظ التوازن فيه ٠٠ تساقطوا واحدا بعد واحد لم يبق منهم في الساحة الادبية أحد ٠٠ وانقطعت سلالتهم الا من منتسبين ظلوا ويظلون يتسافطون واحدا بعد واحد : لا يسمع أحد منهم رأيا ولا يسمعون الرأي من أحد ٠٠ وظلوا خارج منطقة الرأي في التاريخ وفي الفن

وفي الثقافه وفي الادب ٠٠ وجئنا اليوم ، بعد مرور نصف قرن على الضجه التي أحدثها طه حسين في الادب العربي ، نستقل منه الضجه ساقية ونستكثرها بحرا٠٠ ونستقلها منه لا نستكثرها عليه ٠٠ ونحبه صعيديا من صعيد مصر ٠٠ ونحبه فقيرا من فقراء الارض ٠٠ ونحبه استاذا جامعيا ٠٠ ونقدر ونكبر فيه المعية الاكاديمي النابه ٠٠ ونحمد له ونشكر اخراجه أدبنا من القرون الوسطى الى العصور الحديثه ٠٠ ونعلن اعجابنا بدأبه وقدرته على العمل الادبي المتصل وبحدة ذكائه ٠٠ وكل هذه أمور شافعه له عندنا في الحساب لا نشتد عليه في أمر يصدر فيه من أي منها ويعود اليه .٠٠

لكن وليكن ، فهناك على الضفة الاخرى من نهر العواطف والانفعال الادبي أمور طه حسين البيك ، وطه حسين الباشا ، وطه حسين الوزير ، وطه حسين الشبيه بالبيك والباشا والوزير ٠٠ وكل هذه أمور يظل منها في النفس شيء ضد طه حسين وعليه لا معه الا بالضغط على النفس وحملها على ضد الطبع ٠٠ ونحن حين الصدور عن الطبع ء لىالسجيه بلاتطبع نقدر ونحترم الاديب خليعا بأدب ، ومتهتكا بوقار ، وفاجرا بلا اثم ٠٠ ونحبه صعلوكا راسخ المنبت والاصل والجذور مع الصعاليك يحب معهم الفقراء ويحارب الفقر ، ويحب معهم العدل ويحارب الجور ، ويحب معهم الانصاف ويحارب الظلم ، ويحب معهم الحب ويحارب الكراهية ، ويحب معهم الناس كل الناس ويحارب معهم الشياطين ، ويحب معهم عبدالله ويحارب معهم عبد الدينار عبد الفلوس ٠٠

ونحن مع طه حسين ما أحب ما نحب من الصعاليك ٠٠ ونحن ضد طه حسين ما أحب مما نكره من الباشوات وهو منهم على الضفة الاخرى من ضعاف المغلوبين في الارض ٠٠ والا فما حاجة هذا الكبير طه حسين الى الباشوية الان ، وما حاجتنا اليها فيه ؟؟٠٠ بل ما أشد حاجتنا وحاجته وحاجة كل محبي الادب الى تخليصه من شدة وزرها وأوزارها وسوء سمعة اسمها لقبا لا يدل الا على الانتفاخ ـ أصلا ـ بأورام توهم الافضلية وأورام الفلوس ٠٠

وطه حسين هذا الكبير الفاضل المتفضل ما اغناه عن الانتفاخ بأورام وكله كبر بالذكاء وبالموهبة وبالذوق وبالادب وباخراج الادب العربي من العصور الوسطى الى عصور المناقشة والمحاكمة والتحليل وتقليب المسألة على كل وجوهها قبل التصديق ؟!٠٠

● ★ ●

«وتستطيع الان » ، يقول لك طه حسين في كتابه «مع المتنبي» : «ان تقرأ هذه الابيات التي قالها الصبي (المتنبي) يعبث فيها برجلين قتلا جرذا واظهراه الى الناس :

« لقد أصبح الجرذ المستغير
أسير المنايا صريع العطب
رماه الكناني والعامري
وتلاه للوجه فعل العرب
كلا الرجلين أتلى قتله
فايكما غل حر السلب
وأيكما كان من خلفه
فان به عضة في الذنب »

● ★ ●

ويهيم طه حسين معجبا بهذه الابيات التي لا نعتقد ان فيها ما قد يثير اعجاب أحد من الجنة أو الناس ٠٠ وذلك لان موضوع هذه الابيات موضوع مفتعل ٠٠ ذلك ان المتنبي أراد أن يهجو رجلا كنانيا وأراد أن يهجو رجلا عامريا معه وأراد أن يذم فيهما قلة الشجاعة وكثرة الجبن ٠.وانهما من الكثرة في هذا والقلة فيتلكلايطيقان قتل فأرة الا بالتعاون عليها بكل الجهد والطاقة ٠٠ وليس في المسألة من جديد ٠٠ وليس في المسألة من أصيل ٠٠ وان المتنبي ـ في رأينا ـ قد جمع على نفسه عاهتين عاهة الافتعال النابي وعاهة افتعال المعتاد على الالسن من سائر مايقال .٠ وقولك «ان فلانا لايقدر على قتل فأرة أو لا يقدر على قتل جرذ» من سائر ما يقال ٠٠ لكن المتنبي هنا يتجشم كل صعوبات ركوب الافتعال ليأتي بعد كل التجشم بقول من سائر معتاد الذي يجري على السنة كل الجمهور ٠٠

هذا من جهة الموضوع ومن جهة اختيار الصورة للتعبير عنه ٠٠ أما من جهة الصياغة ، فنحن لا نرى في هذه الابيات الا ركاكة في التعبير واغرابا في زج الغريب النابي من اللغظ ومثال الغريب النابي من اللفظ : «المستغير» و «اتلى» و «السلب» ٠٠ ومثال الركاكة في التعبير قوله : «صريع العطب» و «ونلاه للوجه فعل العرب» و «كلا الرجلين اتلى قتله» ٠٠

هذا ، والابيات من سائر ما قد ينظم أي ناظم يعرف شيئا يسيرا من غريب اللغة ويجيد النظم سجية فلا يختل عند وزن ولا ترتبك عند تفعيله ٠٠ وانها قرزمة ثقيلة مفتعلة نابية ٠٠ ولا كما يقول لك طه حسين في تقديرها اذ يقول : «فظاهر ان هذا الشعر ليس شعر صبي يقرزم ، وانما هو شعر شاعر قد راض نفسه على نظم الكلام ، وتعلم كيف يصرف هذا الكلام كما يجب من وجوه القول ، بل تجاوز رياضة النفس على اجادة النظم الى التماس الهجاء الممض والسخرية اللاذعة ، والى ترتيب المعنى وتأليفه وحمايته من الاختلاط والاضطراب»٠

ولنا عند هذا الذي يقوله طه حسين هنا وقفة منهجية في أربع نقاط :

الاولى : ان طه حسين يعتبر اجادة النظم مرحلة قائمة بذاتها يجيدها الشاعر ثم يتدرج منها صاعدا الى مرحلة أعلى منها وهي مرحله النظم في غرض من أغراض الشعر ·· وبناء على هذا التمييز بين اجادة النظم من جهة وطرق الموضوع في غرض من أغراض الشعر من جهة اخرى ، قال طه حسين في تقديره لهذه الابيات : «بل تجاوز رياضة النفس على اجادة النظم الى التماس الهجاء» ·· وهذا ما لا نقبله من طه حسين ·· وذلك لان الشاعر لا يمر في مرحلة يصنع بها الشعر ويجيد صنعته ثم يرقى به الى طرق الموضوع مثلما يمر الحطاب في مرحلة يصنع بها فأسا ثم يرقى بعد ذلك الى الاحتطاب ·· وهذه بديهية لا يختلف حولها اثنان ·· بل انها مما لا يحتاج الى مناقشة ·· بل ان مناقشتها عيب فاضح ومفضوح وليس له من شافع في حساب ·· ذلك لان العبارة لا تكون الا بموضوع وغرض ··

الثانية : ان طه حسين قد أطرى هذه الابيات وامتدحها بلا تحصيل من تحليل ·· انه امتدحها لا كما هي كائنة بل مثلما أرادها ان تكون ·· بل مثلما أراد أن يسرف في المديح ··

الثالثة : ان طه حسين قد وقف عند هذه الابيات وكأنها رصيد المتنبي للراصد في التقدير ·· وهذه وقفة ضعيفة ·· وذلك لانها من أضعف ما قال المتنبي من شعر ·· وانها أبيات متهافتة لغة وصورة وموضوعا ··

الرابعة : ان طه حسين لم يبرهن ــ في ضوء النقاط الثلاثة المارة الذكر ــ انه قد حقق تلاؤما مع الذي خرج اليه ·· بل انه ظل فاقد التوازن فيه ·· بل انه قد فقد هنا التلاؤم حتى مع الذي خرج منه : ذلك لان هذه الابيات من ركيك القول ومن طفيف الموضوعات حتى في زمن المتنبي ··

هذا ، وانك لتعجب من أمر طه حسين ، ومن أمر هذا الذي رآه في هذه الابيات ، ومن أمر خروجه على كل قواعد التحليل والمنهج ليطري أبياتا لا يريد لها أحد أن تطرى ولا يقبل أحد لها مديحا من أحد ·· فلماذا يضع استاذنا الجليل القدر نفسه موضعا حرجا بلا سبب ؟؟·· انها واحدة من أفاعيل طه حسين التي ربما له بها شأن !!·· والا فماذا تقول ؟ وطه حسين يقول لك حول الابيات نفسها : «فالشاعر الناشىء يقص علينا في البيت الاول والثاني قصة مؤثرة فيها ما يحزن ، وفيها ما يثير الاعجاب · في البيت الاول ما يحزن ويدعو الى الرثاء لهذا الجرذ المسكين الذي أسرته المنايا وصرعه العطب»··

ونحن اذ لا ندري عن أي حزن وتأثر وتأثير يتحدث طه حسين ، ننقل اليك رأيه حول دواعي العجب ومثيرات الاعجاب في البيت الثاني اذ يقول لك : «·· وفي البيت الثاني ما يعجب من أمر هذا الكناني وهذا العامري اللذين تعاونا على رمي الجرذ وتلاه للوجه كما يفعل العرب البواسل ·· وفي هذين البيتين تنتهي القصة ظريفة سريعة مضحكة ، بما فيها من رثاء مصنوع واعجاب متكلف» ··

فلماذا كل هذه الضجة اذن ما دام الرثاء من المصنوع والاعجاب من المتكلف والابيات من قرزمة صبي يريد أن يهجو كنانيا وعامريا كرها لهما ، أو تدربا بهما على الهجاء ؟؟··

قل ما شئت في الجواب ، يظل الجواب عندنا انها واحدة من أفاعيل طه حسين هذا الذي لم يقف عند هذا الحد من هيامه بهذه الابيات ، بل تعداه الى ما هو أكثر هولا وأعظم شأنا بقوله : «ولكن شاعرنا الصبي لا يكتفي بالقصة وانما يريد ان يستغلها ويستثمرها ويستخرج منها الذخائر والكنوز ، فهو يحقق ان كلا الرجلين قد قتل الجرذ · فهل كانت للجرذ درع ؟ وهل كان له سيف ورمح ؟ وهل كانت له بيضة ودرقه ؟ وهل كان يحمل ذهبا وفضة ومتاعا ؟ كل هذه الصور يثيرها الشطر الاخير من البيت الثالث» ··

وكل هذا الذي يقوله طه حسين نافلة غير مستحبة من القول ·· بل من سقط المتاع الادبي ·· بل مما لايفيد احدا بشيء .. بل مما يضر ولا ينفع الا اذا اراد به طه حسين برهانا على انه يستطيع ان يتكلم بصرف النظر عن حدود واقع ومستلزمات الموضوع ليبرهن لنا بهذا على انه متورط قو تورط بالدعوة الى اخراج مجمل حركة الادب العربي من القرون الوسطى الى العصور الحديثة لكنه لم يستطع أن يتلاءم مع ما خرج اليه ويحفظ التوازن فيه ··

هذا ، وان طه حسين من المغرمين بالكلمة مفردة يهيمون بها وبكلمات اخرى ويهيمون بوقع اللحن الصادر عن اقامة حسن الجوار بين هذه الكلمات بصرف النظر عن حسن الجوار بالمطابقة بين الفكر والعبارة من جهة ، والفكر وموضوعه من جهة ثانية ·· انه يريد الواقع أن يكون منسجما مع حسن جوار الكلمات في ذهنه ·· وهذا في نظرنا ما يفقد طه حسين كثيرا من عناصر التلاؤم مع العصر الحديث والسكن متلائما فيه ··

هذا من جهة ·· أما من الجهة الاخرى ، فان طه حسين يريد من كل هذا تأسيس حقيقة ينطلق منها نحو تشخيص كل المتنبي من الناحية المزاجية ·· انه يريد أن يقول لك ان المتنبي بدأ منذ بدايته الشعر حاد المزاج هجاء مشاكسا ··

ولطه حسين ــ ان لم يكن عليه ــ أن يفعل هذا بجملة واحدة أو بعبارتين على نحو ما ذكرنا وانتهى

الامر ٠٠ لا أن يفعل كل هذه الافاعيل التي منها قوله : «ثم انظر الى هذا البيت الاخير :

وايكما كان من خلفه
فانه به عضة في الذنب

فلن ترى سخرية ألذع من هذه السخرية ولا هجاء امض من هذا الهجاء ٠ ولن ترى اشد من هذا الازدراء للحضريين من أهل الكوفة المعاصرين له ، الذين استسلموا واستكانوا وقنعوا من الشجاعه والنجدة ، ومن المخاطرة وحسن البلاء ، بأن يتعاون اثنان منهم على قتل جرذ ثم يظهران ذلك للناس اعجابا به واختيالا ، على حين تضطرب البادية بما يملؤها من الاهوال التي يثيرها القرامطة ، وعلى حين تندفع البادية من وقت الى وقت حتى تبلغ الحضر وتبلغ الكوفه نفسها ، فتمزق أهلها كل ممزق ، وتعلمهم كيف يكون البأس والنجدة ، وكيف تكون الشجاعة والبسالة فلا يتعلمون» ٠٠

٠٠ وجلي ٠٠ واضح جدا ٠٠ ان طه حسين يحوم هنا حول تأسيس منطلق لقرمطية المتنبي منذ صباه ٠٠ هذا من جهة حق طه حسين في الدرس والتحليل ٠٠ أما من جهة حقنا في النظر المنهجي فلا نرى الصواب في أن يبدأ طه حسين هذا الامر من ذنب جرذ في بيت شعر من ركيك منظومات المتنبي وهو حدث عند حدود السنة العاشرة من عمره يتطلع الى التمكن في الادب وفي الشعر ويدرب نفسه بهجاء الكناني والعامري وذمهما بالجبن ٠٠

لكن وليكن ، فمن حق طه حسين أن يبدأ المسألة من أي طرف شاء فالامر من شأنه هو وحده لا نشرك معه في المسؤولية أحدا في هذا الحساب الذي نبدأه بسؤال فنسأل : ما الذي زين لطه حسين فاستدرجه لكي يلقي في عقل المتنبي وعلى لسانه ان «..اهل الكوفة قد «استسلموا واستكانوا وقنعوا من الشجاعة والنجدة ، ومن المخاطرة وحسن البلاء ، بأن يتعاون اثنان منهم على قتل جرذ ٠٠٠ على حين تضطرب البادية ويملؤها من الاهوال التي يثيرها القرامطة ، وعلى حين تندفع البادية٠٠ وتبلغ الكوفة نفسها ، فتمزق أهلها كل ممزق ، وتعلمهم كيف يكون البأس والنجدة ، وكيف تكون الشجاعة والبسالة فلا يتعلمون» ٠٠ ومن أين جاء طه حسين بمقومات الربط بين سخرية المتنبي من أهل الكوفة وسخريته صبيا من صبيين آخرين معه في المدرسة أحدهما كناني والاخر عامري كانا قد أغاضاه أما بدفع حين يتشاقى الصبية في المدرسة في الفرص بين الدرس والدرس فيتدافعون .. واما بلطم في خصومه الصبيه يتضاربون ويتلاطمون حين يختصمون وأما بكلام من النثر أو من الشعر أقسى وأكثر خشونة من هذا الذي قاله المتنبي فيهما فذهبا مع المنسي وذهب الذي قالاه في المتنبي ، وبقي المتنبي مع التذكر وبقي الذي قاله فيهما ليحمله طه حسين فوق الطاقة وفوق ما يحتمل رابطا بين هذا الحدث الصبياني الطفيف من جهة واستنفار المتنبي لاهل الكوفة الى الشجاعة والبسالة من جهة اخرى ٠٠ ما الذي أجاز لطه حسين أأن يربط بين ما هو كائن من جهة قول المتنبي :

« وأيكما كان من خلفه
فأن به عضة في الذنب »

وما لم يكن من جهة أفاعيل طه حسين وتحميله هذا البيت فوق الطاقه على التحمل ؟٠٠ هل انها رغبة طه حسين في أن يستخرج انتماء المتنبي الى القرامطه من أول ما نظم المتنبي صبيا من أشعار ؟؟٠٠ ان طه حسين ، اذن ، قد تجاوز كل حدود المعقول هنا وصير الاستخراج لعبة بلا قواعد يمارسها مثلما يشاء بلا ضابط من قانون ٠٠ والا فما علاقة تقويل طه حسين للمتنبي بالذي قاله المتنبي في هذا المقام ؟؟٠٠

لكن وليكن ، فلطه حسين ان يتجاوز من حدود المعقول ما شاء ، وان يمارس لعبة الاستخراج مستهينا بكل قياس وبكل استدلال وبكل المنطق ٠٠ وله أن يفعل ما شاء من أفاعيل ٠٠ أما ان يترك قراءه في حيرة من الامر لا يدرون أهو مع القرامطة ضد العباسيين ، أو مع العباسيين ضد العلويين ، او مع هؤلاء وأولئك حينا وضدهما حينا آخر ، فهذا ما يستحق منا الوقوف معه في حساب أدبي تاريخي حضاري لا تختلط فيه الامور ولا يطغى فيه الاطناب واللف والدوران على وضوح الموقف ٠٠

انك بعد ان تقرأ هذا الذي ألقاه طه حسين في نفس المتنبي فأخرجه مرسلا على لسانه لا يفيدك في حسم أمر ازاء أمر ، ولا يعنيك على ترجيح ضد ازاء ضد مما يلي من أمور :

هل ان المتنبي أراد استنفار أهل الكوفة ضد القرامطه ؟؟ أم انه اراد استنفار الكوفيين للدفاع عن الاخوة مع القرامطه بفتح ابوابها للقادمين من البادية ؟؟٠

انك حين تقرأ مقول تقويل طه حسين للمتنبي تستشعر منه ان المتنبي قد اعتبر القرامطه مثالا أعلى للشجاعه وللبسالة ولشدة الباس . لكنك تظل متحيرا لا تدري هل انه أراد لاهل الكوفة هذه الشجاعة ليناهضوا بها القرامطه أم لينهظوا بها معهم ضد السلطة المركزيه وضد العباسيين ؟؟٠٠

● ★ ●

«قال الرواة» ، يقول لك طه حسين : «وقد خرج المتنبي من الكوفه مع أبيه الى الباديه فاقام فيها حينا ، ثم عاد منها ، وقد نما جسمه وعقله وفصح لسانه وأصبح فتى يملا العين والاذن» ٠٠ والوصف الملحق بالخبر من

الحاق طه حسين الذي لا يستطيع أن يتصور العائد من البادية الا صحيحا قويا فصيحا محمود السيرة يملأ العين والاذن ٠٠ وطه حسين من الذين يبرؤن البادية من الفقر والمرض والركاكة ٠٠ فالبادية عنده خير متصل لاينقطع فيها الغيث ولاتجف فيها الضروع ولايهلك على رمالها الناس اذا انقطع المطر أو شح ذات فصل ٠٠ والبادية عنده صحة كلها وعافية لا جدري فيها ولا طاعون ولا جرب ولا أي من أنواع الحمى أو الزكام ٠٠ والبادية عنده كلها لا يستثني منها شبرا مدرسة فصاحة وبلاغة وعلم وأدب وشعر ٠٠

وبناء على هذا التصور لا يعود العائد ـ في نظر طه حسين ـ من البادية الا وقد نما جسمه وعقله وفصح لسانه وأصبح فتى يملأ العين والاذن ٠٠ ولا ندري لماذا يستبعد طه حسين عودة المتنبي من البادية بحال أقل رقيا من الحال التي كان عليها قبل أن يخرج من الكوفة ؟٠٠ أليس بجائز أن يكون المتنبي قد عاد من البادية الى الكوفة هربا من مجاعة في البادية وسنوات القحط مشهورة في تاريخ كل صحراء ؟؟٠ أليس بجائز أن المتنبي خرج من الكوفة صحيحا معافى وعاد اليها هزيلا بعد ان شفي من طاعون هناك بمعجزة فعاد الى الكوفة قبل أن يدركه الجدري في البيداء ؟؟٠٠

أم ان طه حسين يتحدث عن بادية افلاطون التي ما فيها رمال ولا انقطاع أمطار ولا سنوات جوع من قحط ٠٠ ولا فيها حر ولا برد ولا زكام ولا أي من أنواع المرض ٠٠ وان كل من فيها فصيح بليغ وان الذاهب اليها لايعود منها الا وقد فما جسمه وعقله وفصح لسانه وأصبح فتى يملأ العيون والاذان ؟؟٠٠

هذا ، ومن قال ان المتنبي لم يعد من مجدورا أو نصف مجذوم أو مضروبا بنوع من حمى التيفوئيد ؟؟ أليس هذا بجائز ؟؟٠٠ أليس بجائز وجائز معه كذلك أن يكون المتنبي قد عاد الى الكوفة من البادية نحيلا شاحبا هزيل الجسم وقد أنساه نقر الدم وسوء التغذية في البادية ثلثي الفصاحة ونصف البلاغة وثلاثة أرباع النحو والصرف والعروض وسائد العلوم التي استقاها من المدرسة العلوية في الكوفة والتي يقول طه حسين انها اثرت فيه كل الاثر ؟؟ أليس كل هذا بجائز ؟٠٠ أم ان طه حسين يتحدث عن بادية افلاطون ؟؟٠

وجائز ـ عندنا ـ الذي قاله طه حسين ٠٠ وجائز ـ عندنا ـ ما قد تقوله أنت وما قد يقوله غيرك ٠٠ وجائز ما لم يخطر بعد على بال ٠٠ كل هذه أمور جائزة لا نرجح منها أمرا على أمر الا بمعرفة ظروف وأحوال المنطقة التي حل فيها المتنبي في البادية ٠٠ ذلك لان البادية صحراء ، وليس كل الصحارى صحراء افلاطون فهناك صحراء نيفادا ، والصحراء الافريقية ، وصحراء التبت ، وصحراء القمر ، والصحراء العربية التي اليها المتنبي مع أبيه من الكوفة فحير طه حسين بهـ . خروج حتى كأن الخروج من الكوفة الى البادية حدث من الاحداث النادرة في تلك الايام ٠٠ أو حتى كأن أحدا من سكان الكوفة حينذاك لم يخرج الى البادية ٠٠

«ومن العسير» ، يقول لك طه حسين «ان نقطع بالسبب أو الاسباب التي حملت الصبي على أن يرتحل الى البادية ٠٠ فهل ارتحل لمجرد التبدي والاستفادة لجسمه ولسانه وفنه الشعري من الاقامة بين هؤلاء العرب البادين الذين كان العلماء يختلفون اليهم ويقيمون بين أظهرهم يأخذون عنهم اللغة ويروون عنهم الشعر والايام والاساطير ؟ أو هل أرتحل الفتى الى البادية لشيء آخر غير هذا يتصل بالحياة السياسية والاجتماعية التي كانت محيطة بـه ؟ وبعبارة أوضح : هل ارتحل الفتى الى البادية كما كان يرتحل اليها المتعلمون التماسا للصحة ورياضة اللسان ؟ أو ارتحل اليها التماسا لهذه البيئة القرمطية التي كانت متصلة أشد الاتصال بحياة الشعب الكوفي في ذلك الوقت» ٠٠

هذا ، وربما قد رأيت معنا ان عقل طه حسين في مناقشته لهذه المسألة محكوم بأمرين :

أولهما : ان الخارج من الكوفة الى البادية لا يخرج الا طلبا للصحة والعافية وتقويم اللسان وتصفية الذهن وضبط مداخل ومخارج الشعر والفصاحة والبلاغة وأيام وأساطير العرب ٠٠ انها بادية افلاطون في نظر طه حسين ٠٠

ثانيهما : رغبة طه حسين في تأسيس قرمطية المتنبي منذ اولى مراحل عمره ٠٠بل منذ بلوغه العاشره من العمر ٠٠

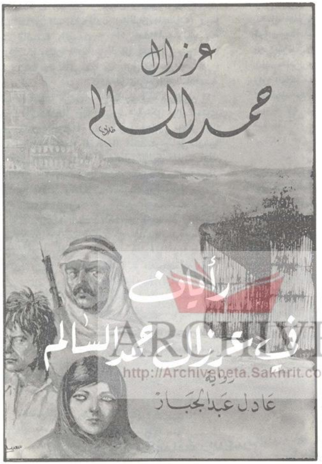
فلماذا لا يتصور طه حسين الخارج من الكوفة الى البادية الا طالبا للصحة والعافية وتكامل الثقافة ورجاحة العقل وفصاحة اللسان وبلاغة القول وأدب الثورة على السلطة ومبادىء الثورة على السلطة المركزية ٠٠ ولماذا لا يعود العائد من البادية الى الكوفة الا وقد حصل على كل ما طلب ؟؟٠٠ ألأنها بادية الثوار الافلاطونية في نظر طه حسين ولا يجوز أن تكون في نظره بادية في صحراء عربية تمتد الى الكوفة وتشرف من الكوفة على الفرات ودجلة وأرض السواد والبصرة وبغداد والحضارة التي ملأت الافاق علما وأدبا وتشريعا وفلسفة وعدد ما شئت من أمور لم تعد البادية فيها مرجعا يرجع اليه طالب المعرفة في أي من فروع العلم الا أن يكون رجوعا بقصد فولكلوري أو بقصد انثربولوجي ٠٠ والا فما البادية ونحن مع المتنبي على مشارف القرن الرابع الهجري وقد اعتصرت وخمرت وعتقت الكوفة والبصرة

وبغداد كل ثقافات البوادي والجبال والسهول وعواصم الدنيا كلها بما في البوادي بادية افلاطون (فلسفته) وبما في العواصم عاصمته (أثينا) ٠٠ لكن هذا أمر ولطه حسين في المسألة شأن : انه يريد أن يبدأ بالمتنبي هجاء حاد المزاج شيعيا علويا قرمطيا منذ اولى مراحل وعيه ٠٠ والا ، فمن من أهل الكوفة لم يخرج الى البادية ويرجع منها في السنة مرتين بأقل تقدير في تلك الايام ؟؟ ان الكوفة ــ وطه حسين بها عليم ــ لم تكن أيام المتنبي عاصمة علم وأدب وفلسفة وتشريع وانتهى الامر بل كانت مرفأ البادية وميناء الصحراء المفتوح على أرض العراق ٠٠ وسكان الكوفة حينذاك لم يكونوا ــ أول ما يكون الكائن ــ الا سكان مدينة حدود وسكان مرفأ يجمع اهلها في الطبع واسلوب الحياة سجايا مدائن الحدود الى سجايا المرافيء ٠٠٠ ومن حرف سكانها ــ حتما ــ لابد من هذا الحتم ــ امتهان الوساطة في البيع وفي الشراء وفي النقل بين الرعاة في البادية من جهة والصناع والزراع من جهة الحواضر ومنها الكوفه التي خرج منها أبو المتنبي الى البادية طالبا الصوف منها والوبر وشعر الماعز والسمن وحاملا اليها التمر والخز والمسك ٠٠٠ أليس هذا بجائز ؟ وجائز معه انه أخذ معه الصبي ابنه بعينه على مداراة دواب النقل في الطريق وعلى شؤون الاقامة في البادية ، ويتدرب تحت اشرافه على تحمل صعوبات العمل وعلى مداخل ومخارج الحرفة ٠٠٠ أم ان هذا ليس بجائز عند طه حسين وانها عنده البادية الافلاطونية وبادية الثوار ، وان الخارج اليها لا يخرج الا لطلب أنوار العلم والفن والادب ومبادىء الثورة ٠٠٠ وان العائد منها لا يعود الا بالذي كان قد طلبه من بادية افلاطون بن قرمط الذهبية ؟؟

● ★ ●

هذا من جهة ٠٠٠ وللمسألة وجود كثيرة ٠٠ اما من جهة أخرى ، فنحن قد قرأنا أشعار المتنبي كلها من أولها الى آخرها بيتا بيتا ، واعدنا القراءة مرات ومرات ، فلم نجد فيها من تشيع المتنبي للعلويين ولا من تحزبه للقرامطة ما قد يبرر لهاث طه حسين الادبي وتقطع انفاسه المنطقية : جادا وهازلا في الركض وراء اثبات هذا التحزب وتأكيد ذاك التشيع : مستدلا بما لا يدل ، ومحتجا بما لا يفيد تأكيد هذا التشيع ، ولا يثبت ذاك التحزب ، ولايبرر امرا من امور فتور المنطق وارتباك المنهج الادبي عندهذا الاستاذ الجليل القدر طه حسين ٠٠ وستجد كل هذا مفصلا عندنا في عودة الى الموضوع : « مع المتنبي وطه حسين » ٠٠

كتب



– ١ –

في الرواية العراقيـــة ، يكاد يكـــون الموضوع السياسي ، مشكلة · بحيث تحولت لدى معظم الروائيين الذين طرقوا هــذا الباب الذي هــو من نوع السـهل الممتنع على صعيد الروائي العراقي الى عقدة (نموذج) روائي انعكست تأثيراتها على بناء الرواية وعناصر تكاملها الفنيه والاسلوبية على السواء ·

ولعل من بين أهم الاسباب أن – الرواية العراقية السياسية – لم تتناول (البطل) السياسي بوصـــفه كائنا اجتماعيا محددا وله صفات طبيعية كسواه من بني جنسه البشر · فهي اذا تناولت بطلا سياسيا واقعيـــا واعتمدت في بنائها الاسلوب التسجيلي والوثائقي المعتمد على سيرته الذاتية فأنها لا تتناول سوى حياته السياسية فحسب وتصوغها على شكل حوار روائي من خلال أحداث ومواقف لا يجد الروائي فرصة التصرف بها ، بل يتابعها أولا بأول وحيثما وقعت ، مقدما للقاريء في أفضل الاحوال تحقيقا (صحفيا) شيقا · لذلك نجد ان الروائي يسدل ستارا كثيفا على حيـــاة بطله الاجتماعية والعاطفيـــة والنفسية · فهو ثوري فقط ، سجين ومهزوم وبطل ، يقارع السلطات ، لا يقر له قرار · واذا ما طرأت فكرة عن الجنس والعاطفة وسواهما من مثل هذه الامور نجد البطل مترفعا عن ارتكاب الصغائر والكبائر معا · وكأن الثـــورية هي نوع من الرهبنـــة ! اما اذا انتقت نموذجا سياسيا ضمن فترة معينة فانه غالبا ما يعكس أزمـــة الروائي الخاصـــة ، فتستحيل احداث الرواية وطريقـــة بنائها واسلوب (توزيع) الادوار بين شخوصها صدى لمواقف وبطـــولات واحباطات وانتصارات وانكسارات الكاتب ذاته · ومن الامثلة البارزة على ذلك (الوشم) لعبدالرحمن الربيعي و (المناضل) لعزيز السيد جاسم

والى حد ما (الاغتيال والغضب) لموفق خضر • الا ان هذه وحدها لا تشكل فقط سمات البطـل السياسي في الرواية العراقية بل هو في غالب الاحيان شخصية نمطية تتكرر نفس مواقفها وسلوكياتها وتصرفاتها من روائي لآخر ومن رواية لاخرى وان اختلفت الاسماء وربمـا الاماكن التي تدور فيها الاحداث ، أو حـدث الرواية الرئيسي • اضافة الى ذلك فانه يظهـر لنا على الدوام صاحب بطولات فردية سواء في حالتي النصر أو الهزيمة معا • وهي بالتالي تعكس ازمة الروائي الخاصة في مرحلة سياسية سابقة حين يكفر عن سيئات بطله في مرحلـة تالية فيعمل على ادانة سلوك (بطله) ، والبطل هنا بالطبع هو الكاتب نفسه غالبا •

لقد خطرت لي هذه الافكار وأنا أحاول الشـروع بالكتابة عن عمل روائي عراقي جديد هو (عرزال حمد السالم) للكاتب عادل عبدالجبار •

والسؤال الذي يطـرح نفسـه يكاد يتلخص في الكلمات التالية •• اين نضع (عرزال حمد السالم) من ملف الرواية العراقية السياسية المعاصرة ؟ ويمكن ان يتشعب من السؤال السابق ، السؤال التالي •• هـل استطاع عادل عبدالجبار ان يتجاوز عقدة (النموذج) الروائي السياسي عندنا ام عمل على تعميقها ؟ ••

الحق أقول ، لا أملك اجـابة جاهزة على هـذا السؤال •• ولكن السطور القادمة ربما تعطينا الجواب الحاسم والصحيح معا •

الموضوع السياسي في (عرزال حمـد السالم) لا يكاد يختلف كثيرا عن الموضوع السياسي في (الايام الطويلة) رغم ان النموذج الذي طرحه عبدالأمير معله هو نموذج ثوري واقعي ومعروف ، حيث تعتمـد (الايام الطويلة) التاريخ والوثائق أساسا لها ، خصوصا وانها تبدأ (الجزء الاول) بحادث محاولة اغتيال عبدالكريم قاسم ، اما نموذج عادل عبدالجبار في (العرزال) فهو سياسي ثوري من بين مئات من مناضلي الحزب • الا ان (منذر) بطل (عرزال) شأنه شأن (محمد الصقر) بطل (الايام الطويلة) يطارد من قبل السلطة ويلجأ الى أحد رجال الصحراء هو في العرزال (حمد السالم) لكي يسهل مهمة هروبه الى دمشق •

وتمتاز رواية عادل عبدالجبار هنا عن سواها من الروايات العراقية التي تناولت موضوعا سياسيا بانهـا لم تعكس أزمة الكاتب الخاصة كما فعل غيره كما أشرنا ، بل هو شخصية روائية أو بمعنى أدق مشروع شخصية روائية متكاملة لو لم نجده ضائعا في (العرزال) بين قصص وحكايات ليس لها أهمية كبيرة في صلب البناء الروائي •

ولست هنا بصدد عرض تفاصيل الموقف السياسي في الرواية بل سالجأ الى مناقشة الرواية من الناحيـة الفنية والبنائية لكي تتضح ، نقـديا ، مكانة الرواية ، وهل حققت المستوى الفني المطلوب تحقيقه في عمـل روائي فني يتخذ السياسة موضوعا له وليس شرطـا للبنـاء •

ولعل الملاحظة الاولى التي اثبتها على هذه الرواية هي ان عادل عبدالجبار وقع أيضـا في شرك أو لنسمـه عقدة النموذج الروائي حيث ظل الحدث السياسي يتحكم بالكاتب ومسارات شخوصه رغم محاولاته الابتعاد عن الحـدث السياسي المباشر من خـلال سرد القصص والحكايات التي أخذت طابعا عاطفيا تارة (علاقة منذر بسليمه)و (حمد السالم بزكية) وبطوليا ، فرديـا أحيانا أخرى مثل بطولات حمد السالم الخارقة للمألوف أحيانا • لكنها في الواقع لم تكن سوى تبرير للموضوع السياسي ذاته • ومن خلال السياق العام للرواية نجد أن الشخصية الروائية فيها هي انعكاس أو ظلال لشخصية أخرى تعرفنا عليها من خلال قصـة أو حكاية سردهـا المؤلف • فمنذر المناضل السياسي المطارد ، هو بمعنى من المعاني ذاته مالك ابن عم سليمة وحبيبها • فالكاتب لم يرد لسليمة ان تظل تعيش بتعاسة فبشرها بشـاب أسمر اسمه منذر هو نسخة طبق الاصل من ابن عمهـا مالك (ص ١٦٤) كما ان حمد السالم (الابن) هو ذاته سالم الحمد (الاب) وهذا التلاعب بين الاسمين (حمد السالم ، وسالم الحمد) لم يأت مصادفة بل هو تلاعب مقصود لكنه في غير صالح الروائي حيث ان كلا منهمـا سيؤدي الى الغاء الآخر •• (**لم يجب حمد السالم والده بل نظر في عينيه طويلا ، ونظر أبوه في عينيه أيضا حتى امتد كل منهما في أعماق الآخر وتوحدا معا •• فهم كل منهما الآخر وادركا معا •• في اللحظة ذاتها ، انهمـا متفاهمان •• متوحدان •• وحاضران معـا**) ص ٣٣٣ اذن سالم الحمد هو نموذج مخترع في سبيل تبرير وضع حمد السالم الخاص (الابن ورجل الرواية الوحيد) •

فسالم الحمد في تصوري اكذوبة ، وما دام حمد السالم ابنا له ونسخة طبق الاصل ، فهو اذن اكذوبة • ورغم ما في هذا الحكم من قسوة على شخصية روائية خارقـة بمواصفات الموضوع وليس بمواصفات البنـاء الفني والتحليل الموضـوعي والمنطقي للشخصية الروائيـة الا انني أقول ان حمد السالم شخصية منحوتة ، ومصنوعة أيضا • فهو بالمقاييس العادية غير متوفر • ان كل قصص وحكايات حمد السالم التي اجهـزت على كثير من ملامح البناء الفني في الرواية لم تكـن سـوى تبرير لحالات ومواقف معينة ، لشخوص آخرين في الرواية • ولم يضن عادل عبدالجبار في منح بطله المزيد من الصفات مما جعل من الصعوبة الحكم عليـه ، على انه نموذج لشخصية محلية ، مطروح في سياق الرواية على أن يمثل قيما عربية أصيلة • فحمد السالم (عملاق) كما ان أرض حمـد السالم هي (أرض العمالقة) ص ٢٧ وحمد السالم ليس

عملاقا وكفى ولكنه (عملاقا عظيما مفتول العضل) ص٣٤ كما انه بوصف حميـد مزبان له : (**انسان دنيوي ، حسي حد اللعنة**) ص ٥٩ وأعتقد أن هـذه الصفات هي أبعد ما تكون عن شخص مثل حمد السالم وسيتضح لنا ذلك من خلال تحليل شخصيته . وحمد السالم مع كل بطولاته الفردية لا يمكن ان يمثل الا النموذج العشائري المعتد بنفسه . كما انني لا أتصور نموذجا ريفيا مثله يعمل على تهيئة الاجواء بين سليمة ومنذر كي يصبحا عاشقين . وبالمقابل فقد حاول الروائي ان يسلخ كل صفة انسانية عـن مرهون ، وقـد صوره بالفعل بشكل كاريكاتيري . فبالاضافة الى كونه كبير السن وهو بالتالي يمثل النقيض الطبيعي لشاب مدني مثـل منذر سعيد ، وأن زواج سليمة منـه يبدو أمرا غير منطقي و (ظلم) ، فسـلبه الروائي رجولته ، اذ هو عاجز جنسيا . وهذا يعني ان سليمة ما تزال عذراء لم يمسسها بشر ، وانهـا تنتظر الفارس الذي تطارده السلطة لكي يتزوجها فيما بعد ، ذلكم هو منذر الذي هو مالك ابن عمها الميت الذي يبعث حيا ولكن اسمه هذه المرة (منذر) وهو ليس فلاحا بل هو مدني بغدادي وثوري . لكنه لبس الكوفية والعقال مثل مالك تماما . اما سبب (زواج) مرهون من سليمة فانه محكوم بموقف انساني عبر قصـة طويلة تستغرق صفحات طويلة من الرواية ، علما ان هذه الحكاية مبنية على مصادفة غير متوقعة ، كما هي تعبير عن بطولة خارقة وتتلخص باعتداء ابن حاج فرحان على سليمة مع نفر من أعوانه ، الا ان ابن عمهـا مالك يأتي لكي يخلصها من أنيابهم ويقتل منهم ما لا يقل عن سبعة رجال ، ثم يهرب مع عمه الذي هو (أب) سليمة خوفا من عشيرة حـاج فرحان ، ويقتلان بعد فترة ، بعد أن قتلا عددا من أفراد العشيرة المعتدية ، اما سليمة التي ظلت وحيدة فقـد وجدت في مرهون ملاذها الوحيد وتحت رعاية مباشرة من حمد السالم (الرجل الدنيوي) كما وصفه الروائي . ومرهون بذلك لم يفعل الا عملا انسانيا نبيلا ، فلمـاذا اذن استحق كل هذه اللعنة من الروائي ؟ لاشك انهـا مشكلة توزيع الادوار بين الشخوص التي هي جزء من مشكلات الرواية العراقيـة والسياسية منهـا بشكل خاص . ولا تشـذ (العزال) عن هـذه القاعـدة (الذهبية) ! . ان الروائي يسرد هذه القصة الطويلة التي استغرقت صفحات عديدة من الرواية في سبيل ان يبرر حالة معينة مثل زواج سليمة من مرهون . ولعل هذه تذكرني بحادثة أخرى محكومة بالمصادفة — ولا شك ان عنصر المصادفة يلعب دورا كبيرا في رواية (عرزال حمد السالم) — وهي قصة ذهاب حمد السالم والرجال الثلاثة الذين كانوا معه الى الموصل بعد قتلهم جاسـم المنصور (عميل السـلطة انذاك) وأعوانه . وذلك في سبيل ان يبرر موقفا وهو لقاء منذر بسليمة ، فمنذر بعد ان وصل الى دمشق اتفق مع حمد السالم على ان يلتقيا في طريق العودة عند قرية على طريق الرمادي ، بيد ان منذر يتلقى تعليمات من دمشق بان يرجـع عن طريق الموصل . وهنا يحدث اللقاء عبر مصادفة غريبة محكومة بعقدة بوليسية بين حمد السالم ورجاله وبين منذر الذي عـاد مع مجموعة من رفاقه في أحد الوديان ص ٤٤٢ — ٤٤٣ .

والواقع ان هذه القصص والحكايات التي حفلت بها الرواية تثير — دون ريب — مشكلة البنـاء الروائي في (عرزال حمد السالم) . فالكاتب لجـأ الى اسلوب البناء الكلاسيكي معتمدا على قصص الف ليلة وليلة وذلك باحداث عنصر التشويق لدى القارىء لمتابعة الحدث الذي لا ينتهي في فصل معين من فصول الرواية . بيد ان الذي حصل في هذه الرواية هي ان بعض القصص والحكايات والمواقف لم تتصاعد دراميا مع بناء الرواية ، بل ظلت تبريرا لاحداث ومواقف أخرى كما أسلفنا القول ، وهذا يعني انها اقحمت على أصل البناء الروائي ، وكذلك على فكرة الرواية ذاتها . كما اننا نلاحظ ان طريقة السرد الوصفي في الرواية تتداخل مع طريقـة المنولوج ممـا يضعف التواصل الفني بين فصول الرواية ويحدث خللا عاما يؤثر في البناء بشكل عام ، ولعل هذا سببه شغف المؤلف بالوصف الخارجي وامعانه فيه ، وتبدو أحيانا طريقة الوصف مملة وتنطوي على تكرار فهو يقول مثـلا ان الشاب (أكل الرغيف حتى أتى عليه) وبعد أسطر قليلة يعود ليقول (انتهى الرغيف أخيرا) ص ٢٥ أو (لقد حدث خلل ما .. خلل فادح في بنية الحزب .. ومع هذا فان منذر لا يعرف حتى هذه اللحظة حقيقة ما حدث .. كل ما يعرفه انه بعثي .. وانه يمتلك ايمانا لا مثيل له بمبادئه وأصالته .. على انه لم يرفع السلاح ضد رفاقه .. لقد أراد ان يستمر أطول فترة مع نضال الحزب .. ان يدافع عنه حتى اللحظـة الاخيرة بغض النظر عن أي اعتبار آخر . وحين اتضحت له أبعـاد المؤامرة العارفية .. وحين رأى الدبابات تتحرك ، ورأى رفاقه يتساقطون دفاعا عن الحزب وثورته اتخذ القرار ونفذه ، سيواجه الردة ولو أدى ذلك الى موته ، وهكذا اعتصم مع عدد من رفاقه في مقر اتحاد نقابات العمال ، وخاض معهم حربا) ص ١٠٠ . ان الكاتب مطالب بان يصوغ أحاسيس بطله (منـذر) وهواجسه النضالية لكن كان عليه الا ينسى انه لا يكتب مقالة سياسية بل رواية تتخذ من السياسة موضوعا لها . وهنـاك فرق كبير بين كلا النمطين . والواقع ان هذا يعني ان الرواية ليس لها هذا الشكل المتسع ، بل هـو اتساع ظاهري فقط . اذ يمكن اختصار عدد صفحات الرواية (٥٠٣ صفحات) الى مثل النصف .

وتبدو علاقة منذر مع سليمة وعلاقة حمد السالم مع

زكية من الامور التي شغلت بال الروائي كثيرا ، فمنذر الشاب الذي تطارده السلطة يلجأ الى حمد السالم بتوصية من حميد مزبان الذي منحه الروائي هو الآخر صفات غير عادية حيث (**كان واحدا من اولئك الناس القادرين على تحويل كل سخف لفظي الى مغامرة فلسفية ، وأي حدث صغير الى ملحمة**) ص ٢٤ والطريف حقا ان هذه الصفات ابعد ما تكون عن حميد مزبان الواقعي الهادئ ، والمناضل الصامت • وتنشأ بين منذر وسليمة علاقة حب تنتهي بالزواج فيما بعد • الا ان الروائي حاول ان يجعل منذر من طينة أخرى ، فهو حين يسأله مرهون (من أي الاعمام انت !) نجد ان اجابة منذر هي من بغداد ، ويسخر مرهون قائلا •• (اي بلي صارت بغداد عشيرة) ص ١١ ولا يمكن أن نتصور ان عراقيا مهما كانت درجة تحضره لا يعرف من أي (الاعمام) هو ، فكيف الحال بمنذر الذي يسكن النعيرية ويذهب لزيارة خالة في مدينة الثورة ؟ وقد انعكست صفات منذر الثورية على المسألة العاطفية ، فهو مثلا لا يفكر بالجنس ازاء سليمة مع ان فرصة اللقاء بها كانت أكثر من ممكنة ، وقد اتيحت له فعلا ، وكانت خلالها تنظر اليه بفضول ورغبة ولكنه (لم يشأ ان ينظر اليها مباشرة لئلا يجرح حياءها أو يمنع انطباعا عن وجود شيء في نفسه لا وجود له في الواقع) وان (لديه ما يكفي من الهموم) ص ٤٩ ان الروائي يجعل بطله مترفعا عن الجنس لا لسبب الا لكونه بطلا سياسيا ، اما بطلته فهي تتطلع بفضول الى هذا المناضل الذي لا يريد ان يجرح شعورها • وهنا نلاحظ ان عقدة النموذج الروائي السياسي المترفع عن التفكير بالجنس والمتسامي معا تسيطر على ذهن الكاتب • وعلى نفس الوتيرة نجد حب حمد السالم لزكية • وهو أصلا محكوم بمصادفة هي مقتل أفعى كادت تودي بحياة زكية ، فتنشأ منذ تلك اللحظة علاقة حب عاصف • ولما كانت عملية الحصول على زكية والزواج منها مسألة صعبة بسبب مواقف ابن عمها فان الروائي يسرد قصة أخرى على لسان حمد السالم يبرر من خلالها زواجه من زكية وتتلخص بأن حمد السالم انقذ حياة أحد أشقائها (صكبان) من موت محقق بعد ان هاجمه عدة رجال ص ٣٣٦ • ونلاحظ ان حمد السالم (الحسي ، الدنيوي) كما وصفته الرواية ليس له من هم سوى ايواء المطاردين والمظلومين وتخويف المحيطين به ، لذلك فان علاقته بزكية ظلت اشبه ما تكون بعلاقة مثالية الى حد كبير • ولا شك ان الكاتب أهمل بعض الشخصيات التي كان يمكن ان تكون شخصيات روائية ناجحة مثل (دارمي) سائق السيارة الذي اوصل منذر الى دمشق ، اذ انه لم يكن سوى وسيلة نقل فقط ، وكذلك شخصية (سهير) الفتاة السورية • ولعل هذه ليست مشكلة عادل عبدالجبار فحسب بقدر ما هي مشكلة الرواية السياسية عندنا عموما ، حيث كل الشخصيات حتى (البطل) الرئيسي هم في خدمة الموضوع السياسي ، لذلك فان أية شخصية ثانوية في الرواية السياسية عندنا لا يمكن ان تنمو لانها لا تمثل شيئا في ذهن الروائي ، بل هي مجرد آلة يحركها في سبيل الوصول الى الهدف المباشر له •

وبسبب من اقحام العديد من القصص والحكايات على أصل فكرة الرواية نجد الكاتب قد فقد السيطرة في النهاية على موضوعه • لقد أراد لها الكاتب ان تنتهي عند احداث ٥-٩-١٩٦٤ الا ان سياق الرواية الفني لا يؤشر مثل هذه النهاية ، لذلك كانت النهاية سريعة ، وغير مدروسة ، لقد انتهت الرواية ضمن سياقها العام حين وصل منذر الى الموصل وتزوج من سليمة ، وكذلك زواج حمد من زكية •• اذ هو انتصار لمسيرتهما السابقة • ولقد عاد منذر ، فعلا ، الى الموصل بعد تلك الاحداث التي انتهت بمقتل حميد مزبان ••

حمزة مصطفى

— ٢ —

شهدت صحارى وطننا العربي الكبير بطولات وتضحيات فذة عبر الاجيال ، فقد كانت وطنا ومدرسة ومصنع رجال ، ان كل ذرة رمل من هذه الصحارى المترامية الاطراف هي شاهد على قصة فداء أو حكاية بطولة • وقد اختار « عادل عبدالجبار » كاتب رواية « عزال حمد السالم » أطراف الصحراء ميدانا لمعظم أحداث روايته ، ويقع القسم الآخر من أحداث هذه الرواية في مدينة بغداد ودمشق والفلوجة •

تؤرخ الرواية لمرحلة من مراحل كفاح حزبنا المناضل ، تبدأ احداثها بعد الردة التشرينية السوداء ، اذ تطارد السلطة أحد المناضلين (منذر) ولكنه ينجح في الهرب من قبضة السلطة عبر جهود مضنية ، ويلجأ الى بدوي أصيل يدعى حمد السالم ، وهناك يحس منذر بالامان بعض الوقت حيث يجد نفسه يعشق صبية بدوية ساحرة ، يمنع نفسه من حبها أول الامر ، ويقاوم نداء قلبه ظنا منه في انها متزوجة من مرهون ولكنه يكتشف ان هذا الزواج صوري وليس حقيقة • ولعل قصة الحب الطريفة بين الفتى الجامعي ـ منذر ـ وبين البدوية الحسناء ـ سليمة ـ من أكثر أجزاء الرواية اثارة للتشويق • وحين يكلف منذر ـ من قبل الحزب ـ بمهمة ايصال رسالة الى سوريا ينفذ المهمة بدقة ويعود الى العراق حاملا السلاح مع رفاق سوريين وذلك لغرض

القيام بثورة أيام عارف • وتكون عودة منذر مع الرفاق عن طريق الموصل ، ويحصل أثناء العودة ما لم يكن في حسبان منذر اذ يلتقي مرة أخرى بحمد السالم ، وحدث هذا اللقاء من الاحداث التي قد لا تحصل كثيرا ، فهو صدفة محضة • وينسق منذر مع حمد السالم من أجل زواجهما معا وتختتم في هذا الزواج قصتا حب : الاولى حب منذر للبدوية الاصيلة سليمة والثانية حب حمد السالم لبدوية أخرى هي زكية •

ويصطحب منذر زوجته الى بغداد ، وهناك تفشل خطة القيام بالثورة آنذاك ، وتعود السلطة الى مطاردة المناضلين بشكل أكثر ضراوة ، ولكن منذر ينجح في الفرار مرة أخرى عائدا الى صحبة حمد السالم ، مؤمنا بان ثورة وشيكة ستتحقق في يوم ما • ان أبرز سمات أحداث عرزال حمد السالم انها غير متشعبة بحيث يضيع القارئ في تفصيلاتها ، فقد اكتفى الكاتب بأحداث مهمة واضحة تخدم غرضه وفكرته •

أما أبرز شخصيات الرواية فهي شخصية منذر المناضل البعثي الذي يقف موقفا ايجابيا من الاشياء ، وهو انسان لا يختلف عن الآخرين في شيء ، بمعنى ان منذر تعتريه حالات الضعف وينهشه المرض ويتعبه السير الحثيث في الصحراء ، الا ان ميزته في انه لا يستسلم ، وفي انه يحول عقيدته الى واقع عملي يؤمن به ويعمل وفقه ، ويبدو ان الكاتب وفق والى حد كبير في رسم هذه الشخصية • وهناك شخصية رئيسة أخرى استقطبت أحداث الرواية ، وتجمعت حولها محاور كثيرة هي شخصية حمد السالم فهو الذي أجار منذر ، وعلمه الكثير من تجارب الحياة والحكمة ، وقد كانت هذه الشخصية ذات مؤهلات خارقة ، فهو يقرأ أفكار الآخرين ، وهو يبعث الرعب في نفوس الاعداء ، كما انه لا يجارى في اصابة هدفه ، وهو انسان يعيش لغيره ويضحي في سبيل الآخرين تضحيات كبيرة •

وتقترب شخصية البدوية الساحرة سليمة من شخصية حمد السالم في مؤهلاتها الكبيرة وقابليتها الفطرية على الحدس والتخمين ، وهي الاخرى لها قدرة على التحمل والتضحية • وتلتقي شخصية حميد مزبان بشخصية منذر أيضا في انهما ينتميان الى فصيلة واحدة ، فكلاهما مناضل يصر على النضال والمثابرة في سبيل المبدأ وازاحة التسلط والتحكم المتمثلين بالنظام العارفي ، كما انهما يواجهان عوامل الفشل والاحباط بايجابية وقدرة على التجدد والاستمرار في الصراع العنيف ضد السلطة ، ويتميز حميد بانه مثقف وقارئ جيد •

ان كلا من شخصية منذر وحمد السالم وسليمة وحميد مزبان تقف في مصاف الشخصيات الخيرة ، على حين تقف في الجانب الآخر شخصيات شريرة تتسم بالشر والحقد كما يبدو صلال ابن شيخ السوالم ، وبالجبن والضعة وتحمل الذل والهوان كما تظهر لنا شخصية مرهون ، وتقترب من هاتين الشخصيتين شخصية عميل السلطة جاسم المنصور •

ولم يتشعب الكاتب في رسم الشخصيات الكثيرة ، سواء كانت شخصياته الرئيسة أو الثانوية ، بل اقتصر على عدد قليل من الشخصيات ، وحاول أن يسبر أغوار شخصياته الرئيسة ويغوص في أعماقها ويفسر سلوكها ومشاعرها • وهناك شخصية بدت غير منسجمة مع دورها في الرواية كالصورة التي تتنافر مع اطارها ، تلك هي شخصية سهر الفتاة الدمشقية ترى لماذا بدت بهذا النزق والطفولة ؟ الامر الذي يتنافر مع وقوفها المشرف مع أخيها ورفاقه في مهمتهم النضالية •

ويتوزع الحوار بشكل معقول في ثنايا الرواية ، وقد تحدثت شخصيات عادل عبدالجبار جميعا باللغة الفصيحة المبسطة ، ونحس بوضوح بان الكاتب كان حريصا على أن يتناسب حواره مع مستوى الشخصية الفكري ، بخاصة وان الكاتب جمع بين فتى جامعي مناضل في سبيل أفكاره ومبادئه وبين شخصيات بدوية تعيش وفق الفطرة والاعراف الموروثة السائدة ، كشخصية حمد السالم وسليمة ، ومن الطبيعي أن يتحدث كل من هذه الشخصيات في اطار قاموسه اللغوي المتاح له ، وفي مشهد طريف يتحدث فيه منذر بلغة فصيحة تكشف عن ثقافته ولعله أدرك ان هذه اللغة أكثر قدرة على التعبير عما هو فيه ، فتحس البدوية بأنه يتحدث حديثا لا تفهمه ، وتفسر حديثه هذا على انه نوع من الاستعلاء من جانب منذر واضساسه بأنها أدنى مستوى منه • وقد جاهد المؤلف في صوغ تعبيرات عامية في اطار من اللغة الفصيحة المبسطة حيث وفق في كثير منها •

تخدم هذه الرواية بصفة عامة ايديولوجية حزبنا المناضل حزب البعث العربي الاشتراكي وكيف درج أبناؤه من المناضلين الثوريين على الروح الكفاحية والقدرة على مواجهة التحديات والنكسات بروح ايجابية عالية ، وهذه هي الفكرة الاساسية التي تستقطب كل عناصر الرواية حولها ، الا ان هناك أفكارا ثانوية ضمتها الرواية أذكر منها الاعراف البدوية والقبلية ، وقد صورها الكاتب كما هي عليه ، فهي تتوزع بين السلب والايجاب ، أما جانبها الايجابي فهو المتمثل بالخلق البدوي الاصيل لدى حمد السالم الذي أجار « منذر » وأكرمه وتحمل من أجله مخاطر كبيرة ، وهو يعرف انه مطلوب من السلطة ، أو حماية حمد السالم للصبية البدوية سليمة ومحافظته عليها ، أو وفاء صكبان لحمد السالم لانه أنقذ حياته في يوم ما ••• وأما جانبها

السلبي فهو يتمثل في مواقف منها وقوف جاسم المنصور الى جانب السلطة آنذاك لانه ينتمي الى نفس عشيرة عارف ، أو طيش صلال ابن الشيخ المدلل الذي يسيء الى الآخرين مستغلا موقع أبيه ، أو وقوف أبناء عم زكية حائلا بينها وبين حبيبها حمد السالم ، وقد عالج عادل عبدالجبار معظم هذه المواقف بشكل ايجابي ، فقد لقي كل من جاسم المنصور وصلال حتفهما ، وتزوج حمد السالم من المرأة التي أحبها على الرغم من معارضة أبناء عمها لهذا الزواج .

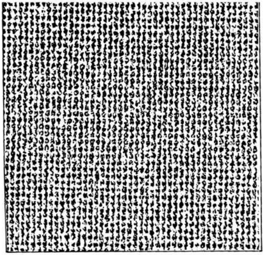
وفي الرواية صورة للبطل الايجابي وللنموذج الثوري الذي تسعى الثورة الى تكريس وجوده وتأصيل هذا الوجود ، وبطل هذه الرواية ليس شخصا واحدا فهو ليس المناضل منذر وحده ولا رفيقه حميد مزبان فحسب وانما هو بطل جماعي يتكون من هذين المناضلين ومن كل الشخصيات والعناصر الخيرة التي آزرتهما ووقفت الى جانبهما ، وهي في ذلك تلتقي مع رواية الايام الطويلة في أكثر من جانب وربما تشابهت في الروايتين بعض الاحداث والشخصيات .

ولا شك في ان للرواية بعدا رمزيا ، اذ ان اللقاء الذي جرى بين منذر من جانب وبين سليمة وحمد السالم من الجانب الآخر انما هو رمز لذلك اللقاء بين القيم النضالية التي جاء بها الحزب وبين الاصالة العربية المتمثلة بشخصيتي سليمة وحمد السالم ، ولم يقف الامر عند حدود اللقاء فقط بل انه الاقتران والامتزاج المتمثل بزواج منذر بالبدوية الاصيلة من جانب وباستفادته من الخبرة والحكمة التي يتسم بها العربي في صحرائه من الجانب الآخر . فكأن كلا من شخصيتي حمد السالم وسليمة تكمل بعضها البعض الآخر ، ولكن كليهما يمثل العروبة والاصالة ، وقد استطاع كل من حمد السالم وسليمة أن يفهما المبادىء الجديدة الخيرة وأن يناضلا من أجلها على طريقتهما الخاصة ، كما انهما امتزجا مع روح المدينة وقيمها الايجابية التي حملها منذر .

وتتضمن الرواية لقطات من الفولكلور الشعبي الامر الذي أكسب بعض المواقف والشخصيات عمقا وأصالة ، يرد منها ذلك الغناء الحزين الذي انطلق فيه حمد السالم في الصحراء « يا ذيب ليش تعوي ، حالك مثل حالي » ، وهو خير معبر عن انفراد ووحدة حمد السالم في « عزاله » ، أو « دواء العرب » الذي صبته سليمة على ذراع منذر ، وهو الآخر ذو مغزى ودلالة ، اذ يعكس صورة تلك البيئة بما فيها من معتقدات وأفكار .

كما ان هناك اشارة الى أمثال شعبية عبرت عن بعض المواقف في الرواية منها « درة في يد فحام » اشارة الى امتلاك مرهون لسليمة أو « الحجر الذي لا يعجبك قادر على أن يشج رأسك » وهو صياغة فصيحة لمثل شعبي معروف عبر به منذر عن عدم رضاه حين وصف بانه صغير . وحبذا لو تقصى الكاتب بعض هذه الصور الشعبية وضمنها روايته بشكل أكثر كثافة .

صبري سالم



كتب

الحقيقة والرواية

تأليف : د . منير صلاحي الاصبحي — عرض : يوسف يوسف

من بين اهم ماتفتقد اليه المكتبةالعربية ،الدراسات الجادة والواعية بأدب العدو الصهيوني . بيد ان السنوات الاخيرة وماشهدته من اهتمام متزايد في هذا المجال ، تبعث التفاؤل في النفس ، خصوصا ونحن احوج ماتكون الى معرفة انماط السلوك الاجتماعية والفكرية المعادية ، والتي يمكن للحركة الصهيونية ان تبثها من خلال الادب ، على اعتبار انهلم ينفصل عن جوهر فكرها واهدافها وتأتي هذه الدراسة لصورة الصراع العربي ـ الصهيوني كما تعرضها الرواية الصهيونية الامريكية ، لتضيف الى المكتبة العربية ، جديدا بالنظر لطبيعة موضوعاتها واهميته . ومادمنا بصدد عرض كتاب تلك هي مادته .الاساسية ، فانه لابد من الاشارة الى ان الرواية الصهيونية لاتستمد هويتها من الانتماء الديني لمؤلفها ، وانما من خلال طبيعة الفكر الذي تحمله .اي انه لايشترط لكي تكون الرواية صهيونية ان يكون كاتبها يهوديا ، وانماهي تحقق هذه الصفة من خلال شرط انتمائها الفكري لمباديء الحركة الصهيونية .

وكما هو معروف ، فان الحركة الصهيونية حاربت على جبهة الادب بضراوة من اجل تثبيت اهدافها . وما نراه في الادب الصهيوني من مرتكزات ، هي نفسها التي اعتمدتها هذه الحركة . واذا كانت قد انطلقت في عملية الاستقطاب نحو اليهود ـ كتوجه للداخل ـ ، ونحو من سميهم بالانصار ـ كتوجه للخارج ـ فان الادب لم ينفصل عن هذا الاطار . فالادب الصهيوني يتوجه الى الرأي العام العالمي ، بنفس القوة التي يتوجه فيها الى اليهود ، وذلك لدفع آلية العمل الصهيوني ، من اجل تحقيق برنامج العمل العام ، الذي يرى في عملية استقطاب المؤيدين له هدفا اساسا ومحوريا . فهل تمتلك هذه الدراسة من الجدية والتحليل المنطقي مايجعلنا نقف امام صورة واضحة للمرتكزات التي تقوم عليها تلك الروايات المكتوبة خارج الكيان الصهيوني؟

حسبما نرى فانها تمتلك الكثير لتقوله ، وبروح جادة يغيب عنها المنطق الانفعالي . ذلك انها تنجح في الكشف عن العناصر المكونة لتلك الروايات ، وهي نفسها المرتكزات التي تقوم عليها ايضا الحركة الصهيونية في عملية الاستقطاب . ولعل مما يجعل منها وثيقة هامة ، انها تفلح في كشف الاساليب التضليلية المتبعة من اجل الوصول الى ذهنية الانسان الاميركي خاصة .

في المقدمة يتحدث المؤلف عن موقف الاعلام الاميركي بصورة عامة من الصراع العربي ـ الصهيوني، كما يحددهدف دراسته . فهي في الوقت الذي تطمح فيه الى تحديد مدى صدق الصورة الروائية المختارة عن هذا الصراع ، لاتحاول اصدار اي حكم على القيمة الادبية لهذه الاعمال ، مثلما لاتطمح الى تصحيح العرض التاريخي الوارد فيها ولاتقديم حجج عقائدية معاكسة للحجج التي يتبناها المؤلفون ، انما الفرض هو تقييم هذا العرض وتلك الحجج . اماعن الاسباب التي دفعته لاختيار هذه الروايات دون غيرها ، فانها ترتبط بشعبية هذه الاعمال ورواجها ، اضافة الى توفرها

في متناول القاريء الاميركي . ومما هو جدير بالذكر ، ان المؤلف يتناول هذه الاعمال كمجموعة وليس كأعمال منفصلة ، ذلك ان الدراسة تهدف الى تفحص ظاهرة روائية اولا . اما الروايات التي يتناولها فهي: «الخروج» لليون يوريس ، و«برج بابل» لموديس وست ، و « الينبوع» لجيمس متشنز ، و ـ كأس الغضب ـ لادم غيلون ، و ـ كواكب الهوا ـ لروبرت ناثان ، و «احضروا ابنائي من بعيد » لدالف لونستاين ، و «في وسط الاسود » لسمث همبستون ، و «موسم الشك » لجون كليري ، و «لوخسرت اسرائيل الحرب » لرتشارد . تشنوف وادوارد كلاين وروبرت لتل .

ترتكز جميع هذه الروايات على وضع تاريخي وسياسي محدد ، لهذا فهي روايات تاريخية وان كانت تختلف في درجة ابرازها للخلفية التاريخية للاحداث التي تعرضها . وهناك ذروتان للاحداث التاريخية الخاصة بالصراع العربي ـ الصهيوني تسلط عليهما الاضواء عادة في هذه الروايات ، وهما حرب ١٩٤٨ وحرب ١٩٦٧ . اضافة الى ذلك هناك تركيز على التوترات التي شهدتها فلسطين قبيل حرب ٤٨ . وبرغم ان الصراع الذي شهدته فلسطين قبل عام ٤٨ كان ثلاثيا شارك فيه العرب والانجليز والصهاينة ، الا ان هذه الروايات لاتقلص الدور العربي واهميته تقليصا تصل الى درجة اللامعقول حسب ، وانما هي تشوه مصلحة العرب التي هي اساس من اسس الصراع ،كما وانها تختلف في طرحها لهذا الصراع ، فبعضها يقدم السياسة البريطانية موالية للعرب . والبعض الاخر كما يظهر لدى متشنز يركز على الصراع الصهيوني ـ البريطاني . وفي هذا كما نرى تجاهل للحقائق ، وتزييف للتأريخ . ولعل الادلة التاريخية التي يعطيها يوريس وغيره من الروائيين ، تقود المرء الى الاستنتاج بان الصهاينة والبريطانيين شكلوا في فلسطين معسكرا واحدا هو معسكر الغزاة المستعمرين ،بينما كان عرب فلسطين هم المعسكر المضاد . وهذا يفسر الى حد كبير التصوير المشوه للصراع قبل عام ٤٨ ،ويبين ان المغالطة التأريخية الفاضحة التي ترتكبها تلك الروايات ليست ناجمة عن جهل ، بل هي محاولة متعمدة لتحقيق هدف محدد .

اما بالنسبة للحرب الاولى ، فانه من الملاحظ ان تصوير هذه الروايات لها وللمعارك التي جرت فيها يفتقر الى الموضوعية ، ويخفق في اعطاء صورة حقيقية عنها والمؤلفون كلهم ، يعمدون الى التقليل من قيمة الانتصارات العربية ، ويختارون من المعارك مايتناسب مع اهدافهم اذ يصفونها بشيء من التفضيل ،في محاولة لايهام القاريء بانهم يزودونه بتفاصيل شاملة . ولايكتفي يوريس في ـ الخروج ـ في تحاشيه الاقرار بالانتصارات العربية في معارك معينة ، بحذف هذه المعارك او التغاضي عن تفاصيلها فقط ، وانما يقوم ايضا بقلب الوقائع التاريخية الخاصة بالحرب لتحقيق الغاية نفسها وهو يعزو تلك الانتصارات مثلما يفعل غيره ، الى ما يسمونه ـ غدر العرب ووحشيتهم ولاانسانيتهم ـ او الى مساعدة الانجليز لهم . وفي كل الروايات التي تغطي هذه الحرب ، او التطورات التي سبقتها وادت اليها ، لامضر من وجود مقارنة بين امكانيات كل من الجانبين العسكرية . والمقارنة تنتهي دائما الى الاستنتاج بان الصهاينة كانوا يحاربون في ظروف مستحيلة ، واكثر المقارنات شيوعا تجري بين عدد اليهود داخل فلسطين، وعدد العرب في الوطن العربي باكمله او على الاقل جزء كبير منه . يظهر مثل هذا في رواية ـ كوكب الهوا ـ اذ يجري الدكتور دريفوس مقارنة من هذا النوع قائلا : لابد لنا من الحصول على التقسيم ، ولكننا انلم اكن مخطئا ، سنضطر الى القتال من اجله .. ستمائة الف من اليهود ضد ثلاثين مليونا من العرب ، ص١١٠ . وتختلف النسبة في رواية ـ الخروج ـ اذ : « هل يستطيع نصف مليون من الاشخاص المسلحين تسليحا رديئا ان يوقفوا سيل خمسين مليونا من العرب الذين جنوا بجنون الحقد » ص ٤٨٥ . ان ماتقدمه ـ الخروج ـ والروايات الاخرى هو صورة للقوات الصهيونية وهي «تصل» مايسميه المؤلفون «غزوا» تقوم به الجيوش العربية . وبذلك يجعلون من مصلحة شعب فلسطين ومن تشرده فيما بعد قضية ثانوية او مسألة يتجاهلونها كليا . ولتحقيق ذلك يقومون بقفزات عجيبة ، فمن ضرورة ايجاد مأوى للمشردين اليهود ، يقفزون الى جعل وجودهم في فلسطين امر واقع ، ومن هنا فهم ينتقلون الى جعل اليهود وهم اصحاب الارض والعرب مجرد غزاة . اما مقاومة عرب فلسطين ، تتصور على انها مسألة ردود فعل لاعقلانية . لذا يغدو من الواضح ان هؤلاء الروائيين يعرضون في اعمالهم وصفا لحرب عام ١٩٤٨ لايتصف بالسطحية فحسب ،وانما بالتحيز المفرط الذي يعميهم عن تقدير مسؤولياتهم في اعطاء القاريء صورة صحيحة وصادقة عن الحرب . والشيء نفسه يقال بالنسبة لصورة حرب عام ١٩٦٧ . فهي ـ تلك الروايات ـ تتحاشى اي سرد تفصيلي بالنسبة لتطورات الحرب ، وفي ـ برج بابل ـ يعطي موريس وست صورة عن المواجهة العربية ـ الصهيونية توحي بان العرب معتدون لاعقلانيون ، وان الصهاينة ضحايا ابرياء ، وتستند هذه الصورة على تشويه كبير لحقيقة الوضع . اما

بخصوص الموقف الاميريكي من الحرب ، فان كليري يردد على لسان بطله بول وهو دبلوماسي اميركي في بيروت ، ان الموقف الاميريكي من الصراع كان محايدا . وهذا ادعاء ينقضه همبستون اذ يقول في روايته – واشنطن كانت تقوم بكل شيء يمكن ان يساعد اليهود ضد العرب – في وسط الاسود ص ٢٣١ – .

ان هذه الروايات تزدحم بالمغالطات التاريخية . ومن الملاحظ ان هناك انساقامعنية تتبعها هده المغالطات بصورة عامة ، انساقا لاتهدف الى اعطاء تقارير متحيزة عن بعض الحوادث المعزولة ، بل الى اعطاء صورة متحيزة عن الصراع باكمله . وهي جميعا تغفل الفظائع التي ارتكبتها العصابات الصهيونية ،مثلما تصور العرب كبرابرة متوحشين . ومثل هذه المغالطات جزء من الاسطورة الصهيونية – . هذه الاسطورة تتألف جزئيا من المعتقدات والتسيرات والحجج التي يتبناها الصهاينة لدعم موقفهم من الصراع – الصهيوني . ومثل هذه الاسطورة مصممة لخلق مناعة لدى الغربيين ضد اي شعور بالتعاطف مع العرب حتى حين يهزمون . ان جل هدف هذه الروايات ان تقدم الصهاينة بصورة المعرضين للتهديد باستمرار ،وفي الوقت نفسه المنتصرين باستمرار . وكمايقول الموءلف : – ويمكن لنا ان نطلق على ذلك الجزء ن الاسطورة الصهيونية الذي يدافع عن المواقف الصهيونية اسم – الايديولوجية الحججية – الصهيونية وذلك لتمييزها عن – الايديولوجية العملية – التي يمكن استنتاجها من السياسات التي ينتهجها الصهاينة والافعال التي يقومون بها – ص١٠٤ .

ويأتي الفصل الثالث والذي تليه لمناقشة عرض الروايات المنتقاة لكل من الايدلوجيتين سواء كان هذا العرض مباشرا او ضمنيا . وهنا يتبع الموءلف اسلوب العرض الموجز للحجج التي يتبناها الموءلفون ، كما انه يعمد الى فحص الاحداث المطروحة في اعمالهم ، ليحدد من خلالها ، الايديولوجية العملية – الصهيونية . وكذلك فان هذا الفصل ، سيساهم في تحقيق الهدف الاول لهذه الدراسة ، والذي هو كما جاء في المقدمة ، تحديد مدى صحة الصورة التي ترسمها هذه الاعمال الروائية للصراع العربي – الصهيوني .ومن الملاحظ بشكل عام ان جميع الحجج الاخلاقية في هذه الاعمال الروائية تعالج مسألتين اساسيتين وهما تأسيس الدولة اليهودية ، واستمرار الصراع العربي – الصهيوني . وتسعى هذه الحجج الى تبرير خلق الكيان الصهيوني والى تبرئة هذا الكيان من اية مسوءولية عن استمرار النزاع والتوتر في المنطقة .

هناك حجج اخلاقية ثانوية واخرى رئيسية يناقشها المؤلف في هذه الروايات . و من بين الحجج الثانوية منطق ان الاخرين فعلوا اسوا . ويلخص ايلان الياف في – الينبوع – هذا المنطق حين يقول : – هل امه على وجه الارض قادرة على ان تقف في قفص العدالة مدعية انها تمثل الحق الاخلاقي ؟ فلم اذن تدعى اسرائيل – من بين كل امم الارض – الى قفص العدالة العالمية لتشرح حقوقها الاخلاقية ؟ – ص٩١٧ . وتنتهي هذه الحجة الى – اذا كان الاسرائيليون لا اخلاقيين ، فليسوا وحدهم في ذلك – ص١٠٧ . وهناك حجة – العدالة الاجتماعية – التي ينفرد متشز بالعرض الصريح لها . اذ انه يتحدث في روايته عن – مجموعة الصلبين والرائعين ، الذين كرسوا انفسهم لخلق دولة يهودية تبنى على العدالة الاجتماعية – الينبوع – ص٩٤٦ لكن هذه الحجة تصطدم بمصير الفلسطينين العرب ، الذي لايسمح للقاريء الغربي بتفهمه بشكل كاف . ان حجة – العدالة الاجتماعية – كما يقول الموءلف ،ليست مبنية على اساس منطقي ، وهي حجة لاتلقى من يوريس والكتاب الاخرين نفس الاهتمام الذي تلقاه لدى متشز . اما فيما يتعلق بالتبرير الاخلاقي لتأسيس الدولة الصهيونية ، فينصب التركيز في مجموع الروايات المدروسة على حجتين معروفتين هما – حجة الحق التاريخي – و – حجة الاضطهاد – – وحجة الاضطهاد – تقوم على ان من الضروري اقامة دولة يهودية تكون بمثابة ملجأ لجميع يهود العالم من الاضطهاد والتفقرقة العنصرية اللذين يتعرضون لها · ولكن التركيز على هذه الفكرة لا يتم عن طريق التعبير المباشر عنها وبحثها بتفصيل ، وانما بالحديث والتصوير المطولين لمدى المعاناة التي ساقاها اليهود ، وبذكر الحادثة المروعة تلو الاخرى كأدلة على هذه المعاناة · وبرغم ان «حجة الاضطهاد» قد قادت الى ثمن باهظ دفعة عرب فلسطين ، الا ان هذا الثمن لا يلغى أي اهتمام أو تعبير صريح في الاعمال الروائية المدروسة ، مما يمنع القاريء الغربي غير المطلع من أن ينظر نظرة صحيحة للقضية الفلسطينية ومن أن يقيم هذه الحجة تقييما سليما ·

أما بالنسبة للحجة الاخلاقية الثانية «الحجة التأريخية» ، فانها تقول : «ان وجود الشعب اليهودي في فلسطين في الماضي يبرر من الناحية الاخلاقية اقامة دولة حديثة» · وكما نرى فانه يندر أن نجد عرضا صريحا لهذه الحجة ، ومثل هذا العرض – حيثما وجد – يمتاز بالغموض وازدواج المعنى · ففي «الخروج» تقول جورهانا «انه لا يمكن ابعاد اليهود عن أرض فلسطين لانهم يشعرون فيها بأمجاد شعبهم» ص ٥١٩ · ولكن هذا المنطق – كما يقول المؤلف – غامض بشكل انه يعطي اليهود من الحق في فلسطين بمقدار ما يعطيه

للعرب من الحق في أسبانيا التي تضم أمجادهم • ان الروايات المذكورة تذكر القارىء بشكل مستمر بهذا «المجد الغابر» وذلك بالاشارة الى «الوقائع التأريخية» وباللجوء الى الاقتباسات من التوراة • وباختصار فان مدى افلاس «الحجة ارتاريخية» يتضح تماما حين ينظر اليها كمبدأ عام ينطبق على جميع الحالات المماثلة لحالة اليهود •

من الواضح اذن ان غاية هذه الروايات من طرح «حجة الاضطهاد» و «الحجة التأريخية» ، وليست مخاطبة عقل القارىء ، بل عكس عواطفه بأية وسيلة • وتمضي هذه الروايات فتصور «اليهودي العائد» وهو يواجه «عداء لامبرر له» من قبل العرب ، فيجد نفسه «مرغما» على القتال ليضمن «بقاءه» ثم يشهد «بأسف» عرب فلسطين وهم «يهجرون» بيوتهم ويغادرون البلاد • ولكن هذا الادعاء كما يقول المؤلف «لا يعتمد على الوقائع ولا على المنطق ، وانما هو مبني على السطحية والمغالطة وتشويه الوقائع التاريخية» ص ١٢٣ •

من الحجج الاخرى التي تستخدمها هذه الروايات ما تسمى ب «حجة التفوق» • ويأتي الفصل التالي ليناقش هذه الحجة التي تنطلق من «ان قدوم اليهود الى فلسطين يشكل منفعة كبيرة للعرب» • وهذه لا تنفصل عن الحجج الاخلاقية التي ذكرت من قبل ، ولكن التعبير عنها يصاغ دوما بشكل يعطيها طابعا ذرائعيا لا يظهر فيما سبقها • وهي تقول ببساطة «الحياة للافضل» و «الحق للاقوى» ، ولكن هذا الاساس الضمني لايتعرض لاية مناقشة فلسفية جدية ، مما يضعف الصبغة الاخلاقية التي تصبغ هذه الحجة • هناك تركيز شديد على «التفوق» العسكري • وتتبدى النواحي الاخرى من «التفوق الصهيوني» في الاشياء التي يجلبها اليهود الى فلسطين ، كالثقافة ، واللمسة العصرية ، والانجازات العظيمة •• الخ • وبالطبع فان فكرة خلاص العرب على يد اليهود وكذلك حجة التفوق بشكل عام ، لا تكتملان في هذه الروايات بدون وصف «التخلف العربي» •

في الفصل الخامس ، يتحدث المؤلف عن صورة العرب كما ترسمها هذه الروايات • وهي صورة سلبية، يقدم العربي من خلالها على انه متخلف ، وفقير ، مثلما يفتقد الى أساليب التربية الصحيحة والخدمات الطبية المطلوبة • ويبدو مثل هذا واضحا في رواية «الخروج» حين يصف المؤلف قرية ابي اليشع(!) ، فهو يقول ان هناك «القليل من الغناء والضحك والبهجة في الحياة العربية» ، فهي تتصف «بالدهاء والخيانة والجريمة والثارات والغيرة» ، و «بكفاح مستمر للبقاء» و «يعيش الفلاحون في قذارة مطبقة» ص ٢٣٨ • هذا ويوصف العربي من الناحية الجسمية بأنه قصير و «هزيل المظهر» وقذر • ويصور بأنه لا يفكر ، وبان عقله مليء بالريبة ، كما يظهر غير قادر على تحمل المسؤولية • وكذلك يفتقر كما تصوره هذه الروايات الى الاعتزاز بنفسه وبشعبه • وأبدا يصور الدين الاسلامي على انه «عقيدة بدائية وفجة» ، والاخلاق العربية «منعدمة الضمير» • وهناك تركيز كبير على انعدام الوحدة والتنظيم ، والقومية العربية ، التي نراها مشوهة في هذه الاعمال • وتنتهي هذه الروايات الى ان «العنف هو اللغة الوحيدة التي يفهمها العرب» (في وسط الاسود ص ١٢) •

ويعود المؤلف في الفصل اللاحق الى مناقشة «حجة التفوق» وعلاقتها بالمنطق الامبريالي ، وهي العلاقة التي تطمح الى استثارة عواطف القارىء الغربي لتأييد الصهاينة عن طريق تصوير هؤلاء كشعب غربي •

فبجميع «منجزات» الصهاينة التي تدعيها هذه الروايات هي بشكل عام في اتباعهم للمثال الغربي • وهي بالاضافة الى ذلك منجزات حققها اليهود الغربيون ، أما اليهود الشرقيون فانهم - في الروايات - لا يختلفون كثيرا عن العرب «المتخلفين» • هناك تأكيد على الوحدة بين الصهيونية والغرب ، تطالعنا به اكثر من رواية • ان حجة التفوق هي بشكل واضح حجة امبريالية ، تستشهد بما يسمى «بدور اليهود كشعب ذي مهمة حضارية»

وعرض هذه الحجة يكون من خلال جملة من المغالطات في المقارنة بين العرب والصهاينة ، وهي تنتهي لتقول : «ان طريق العرب الوحيد للخلاص هو في تعاونهم مع الصهاينة» ص ٢١٠ •

وفي الفصل الذي يحمل عنوان «بين البقاء والتوسع» يناقش المؤلف هذه المسألة كما تطرحها هذه الروايات • ويتم التعبير عن حجة البقاء بشكل صريح وبصورة ضمنية، أما على لسان الرواية أو على لسان احدى الشخصيات •

وتقول حجة البقاء في أبسط صيغها انه مهما كانت المسائل الاخلاقية المترتبة على خلق الكيان الصهيوني ، فان هذا الكيان هو الان أمر واقع ، ولكنه حسبما تقول

هذه الحجة ، فانه يتعرض الى تهديد دائم ٠ وهذا التهديد يأتي من العرب بالطبع ٠ وتستكمل حجة البقاء صيغتها بالقول بأن الصهاينة في تعرضهم لخطر الدمار «لا خيار لهم سوى أن يقتلوا أو يقتلوا» حسب تعبير احدى شخصيات «الخروج» (ص ٥٥٤) ٠ وهكذا فان العمليات العسكرية الصهيونية ضد العرب توصف بانها «ردود انتقامية» ٠ ولا ننسى ان هذه الروايات تهتم بابراز القدرة العسكرية الفائقة للصهاينة ، وكذلك جهاز مخابراتهم ٠٠ كذلك ليست هناك أية محاولة لسبة «العداء» العربي الذي ترتكز عليه هذه الحجة .

كل ما هنالك هو تأكيد بأن الكراهية تملأ العرب ، ويكتفي المؤلفون بهذا التفسير لموقف العرب كما يصورونه٠ فليست هناك اية رواية من هذه الروايات تبرز وجهة النظر العربية التي تجد في الكيان الصهيوني كيانا عنصريا استعماريا توسعيا ٠ أما بالنسبة لحجة التوسع، فانها مثل غيرها ، مبنية على مفهوم للصراع مشوه ومبسط الى درجة مفرطة ، وما تقدمه الروايات للقاريء بالنسبة لهذه الحجة هو وجهة نظر محدودة وضيقة ومتحيزة الى أبعد الحدود ٠

وفي الفصل الاخير ، يتحدث المؤلف عن غياب وجهة النظر العربية من هذه الروايات ٠ وهو يرى أولا من وجهة النظر الصهيونية معروضة باسهاب ، وان كان هذا العرض يفتقر الى التمحيص الموضوعي والنظرة الشمولية ٠ ثم هو يسجل على هذه الروايات عدم اهتمامها بعرض وجهة النظر العربية ، برغم ان هناك شخصيات عربية فيها ٠ وذلك ان هذه الشخصيات لا تمثل وجهة النظر العربية ٠ ان شخصيات متشنر مثلا ، بما فيها الصهيوني والغربي وحتى العربي ، تدافع عن الموقف الصهيوني بحماسة واندفاع ، وبالمقارنة ، ليست هناك أية محاولة جدية لتمثيل الجانب العربي ٠

ان هذه الاعمال تسعى جاهدة لتصوير المقاومة العربية للوجود الصهيوني بأنها عداء ديني موجه الى اليهود والدين اليهودي ، وهدف هذه المحاولة واضح ، وهو استعداء القاريء الاميركي ، ضد العرب ، وجعله يشعر بالاشمئزاز منهم لانهم يحاربون الصهاينة لمجرد كونهم من اليهود ٠٠

وبعد ، فان المؤلف يستنتج في نهاية كتابه ، ان هذه الروايات تمتاز بالتحيز اللا علمي للصهيونية وأهدافها ، سواء من خلال تزوير التاريخ أو الواقع ٠٠ التي ٠٠ أم من خلال تشويه صورة العربي ٠٠ وبالتالي تجاوز الحقيقة المرتبطة بواقع الصراع العربي ـ الصهيوني والتي غابت منها كلها ٠

• صدر عن وزارة الثقافة والاعلام

جماعة الاهالي في العراق

دراسة : فؤاد حسين الوكيل

كتب

غرناطة فى عام ١٩٣٦ واغتيال غارثيا لوركا

ايان جيبسون

عرض : احمد عبد العزيز

طال النقاش وكثر في السنوات الاخيرة حول الظروف الغامضة التي اغتيل فيها شاعر اسبانيا الكبير فيديريكو غارثيا لوركا حتى اصبحت العودة الى الموضوع تكاد تكون امرا لاطائل تحته ، بل ومبتذلا ففي خضم هذه الاراء لابد للكاتب ان ينحاز الى جانب ما مؤيدا او معارضا ومن ثم فقد صارت الامور اشبه بالاجتهاد على ضوء هذه الاراء كلها لا باستقراء الاحداث مرة اخرى والعودة الى البرهان العلمي الموثق من جديد .

ودار نقاش اخر دام اربعين عاما كان اشبه بحوار الصم ، فمن جهة راح دعاة فرانكو نفيا لمسؤليتهم عن الجريمة يؤكدون طوال اربعين عاما ان لوركا لم يكن رجلا سياسيا ، بل كان بمنأى عن السياسة ، وان موته كان حدثا عارضا او ثمرة عداوة شخصية .

ومن جهة اخرى فقد سرت رائحة الجريمة في العالم المتقدم كله الذي راح يشير بأصابع الاتهام الى النظام الفرنكوي ، واتخذ من لوركا رمزا للنضال السياسي ضد القهر والتخلف والدكتاتورية ، وكان الشعب الاسباني ـ الذي لم تقنعه حجج النظام الحاكم في نفي التهمة عن نفسه من ناحية ، والذي راح يطلع على مايكتب في الخارج عن مصرع شاعره ـ يتهم النظام القائم انذاك بقتل الشاعر .

نقول : كان اشبه بحوار الصم لان كلا الفريقين لم يكن يسمع الاخر ، او يحاول تحليل الموقف موضوعيا ، اما كتاب الفريق الاول فمنهم الاسبان وغير الاسبان ، والحقيقة أن غير الاسبان كذلك هم الذين حملوا على عاتقهم البحث والتقصي حول مقتل الشاعر الاسباني الذي حاز شهرة عالمية كانت مبعث الاهتمام بالامر واخر كتاب صدر في حياة فرانكو الفه اسباني هو خوسيه لويس بيلاسان خوان ، وهو بالرغم من ادعائه البحث عن الحقيقة لاغير كما يعلن ذلك عنوان كتابه (غارثيا لوركا صريعا كل الحقيقة) لم يقم بانجاز بحث حقيقي حول موقف لوركا السياسي ، يعتمد على استقاء المعلومات من الصحافة ابان الحكم الجمهوري ، بل اقتصر على عرض اراء مختلطة مشوشة الى حد كبير معتمدا على غيره ممن تناولوا الموضوع بطريقة سطحية مثل ادجار نيفيلل Edgar Neville واغناثيو اجوستي Ignacio Agusti وجيرمو دي لاتورري Gillermo de la Torre ورافائيل مارتينيث نادال Rafael Martinez Nadal ودامـاسو اونسو Damaso Alonso مؤكدا بذلك كله ان لوركا كان رجلا بعيدا عن السياسة .

اما كتاب الفريق الثاني فطبيعي ان يكونوا جميعا او يكادوا يكونون من غير الاسبان الذين بحكم بعدهم عن نظام الحكم الاسباني استطاعوا ان يعبروا عن ارائهم بحرية اكثر ، بل بحرية كاملة ، ومن ابرز هؤلاء جيرالد برينان Gerald Brenan في كتابه : وجه اسبانيا The face of Spain وكلود كوفون : Claud Couffon : كيف كان موت لوركا ـ 1951 Ce que fut la mort de Lorca.

وايان جيبسون Ian Gibson في كتابه الاول عن : الارهاب الوطني في غرناطة سنة 1936 ومصرع فدريكو غارثيا لوركا La represion nacionalista en Granada, 1936 y la muerte de F. G. Lorca.

ولكن الكاتب الايرلندي ايان جيبسون الذي نشر كتابه الاول عن الموضوع (رويدو ايبيريكو ، باريس ، 1971 (Ruedo iberico, 1971)) عاد بعد ثماني سنوات وقد زود نفسه بوثائق اكثر كمالا من تلك التي اعتمد

عليها في دراسته الاولى عام 1971 ليقدم لجمهور القراء بالاسبانية هذه الدراسة الجديدة حول مقتل الشاعر ، ومعاناة ابناء شعبه ابان تلك الفترة .

وقد حاول المؤلف منذ بداية كتابه حتى نهايته ان يؤكد ان مقتل لوركا كان جريمة سياسية او اغتيالا سياسياً ، وان يثبت انه كانت للشاعر مواقفه اليسارية المناهضة للفاشية والتي تؤيد الجبهة الشعبية في ذلك الحين ، وانه كان جمهوريا بالرغم من انه لم ينتم الى الحزب الشيوعي وليس هذا جديدا فقد سبق جيبسون كما ذكرنا ــ كتاب اخرون ن امثال برينان وكوفون وجيبسون في كتابه السابق ، ولكن الجديد يمكن في هذه الدراسة المدعمة بالوثائق التي تضع نقطة النهاية لهذا الجدل او تكاد حول هذه المأساة المؤلمة من تاريخ الحرب الاهلية الاسبانية .

يؤكد الكاتب منذ اول صفحة في كتابه ان الشاعر كان جمهوريا معاديا للفاشية بطريقة علنية واضحة ، وانه رفض اسبانيا التقليدية الكاثوليكية ، اسبانيا الملكية التي كان يحن اليها اليمينيون ، وانه اعرب عن اسفه ــ علنا للارهاب السياسي الذي حدث بين عامي 1933 و 1936 ، وانه ايد علنا الحملة الانتخابية للجبهة الشعبية عام 1936 ، ووصف انتصار هذه الجبهة بانه «عودة الجمهورية» ، وانه بالرغم من عدم انتمائه الى اي حزب من احزاب اليسار وبالرغم من عدم ممارسته السياسة كانت له افكاره الاشتراكية التحررية الليبرالية ، وكان يعد من وجهة نظر اليمين في ذلك الحين (احمر) دون ادنى شك .

ان الذين لازالوا يعتقدون بأبتعاد لوركا عن السياسة يجهلون بل يتجاهلون نشاطه خلال سنوات الجمهورية ، وبالذات في فترة تولي الجبهة الشعبية ، ويجب ان نضع في الاعتبار أن الفاشية في تلك السنوات كانت تهدد بتدمير اسس الديمقراطية الاوربية ، وانه كان ضروريا ان يؤكد كل اسباني ليبرالي موقفه السياسي التحرري ، وهذا ما كان من شأن لوركا .

ويسوق لنا جيبسون في هذا الفصل تلك الوثائق التي تؤيد ما ذكر ، ومنها تلك الوثيقة التي صدرت في ابريل عام 1929 عن مجموعة من شباب الكتاب وعلى راسهم فيديركو قبل تولي الجمهوريين الحكم يبينون فيها عدم رضاهم عن سياسة الديكتاتور بريمودى ريفيرا ورغبتهم في البحث عن طرق سياسية جديدة وتبشيرهم بميلاد اسبانيا الجديدة الواعدة .

وبعد ذلك بشهرين يسافر الشاعر الى نيويورك تلك المدينة الضخمة ليشعر ببؤس البشر فيتأكد لديه الايمان بالرسالة الانسانية للفن ويتعمقه الاحساس بظلم المجتمع .

وفي عام 1932 عينه فيرنادو دى لوس ريوس وزير الثقافة الجماهيرية في حكومة اثانيا Azana مديراً للمسرح الجامعي المسمى (البارّاكا) El Barraca الذي حمل المسرح الاسباني الكلاسيكي الى القرى والمحافظات .

وفي عام 1933 صعد هيتلر الى الحكم وبدات اعمال النازية ، وكانت الصحافة الجمهورية في اسبانيا تتتبع الاضطهاد النازي ، وازاء هذا الخطر صدرت مجلة جديدة في اول مايو 1933 باسم (اكتوبر الكتاب والفنانون الثوريون) شارك فيها خابيير ابريل Xavier Abril واندرية جيد Andre Gid ووالدو فرانك Waldo Frank وماريا تيريسا دى ليون Maria Teresa de Leon واخرون ، الى جانب قصيدة للشاعر رافائيل البيرتي Rafael Alberti تصرخ ضد بشاعة الرأسمالية مرددة اصداء من شعر لوركا في نيويورك . ولكن اهم مافي هذه المجلة هنا ، ذلك البيان الذي حملته الصفحة الثانية ضد اضطهاد النازيين للكتاب الالمان ، وقد وقع عليه مجموعة من المثقفين اليساريين الاسبان ، ونجد على راس القائمة اسم لوركا الذي سوف نرى فيما بعد انه وقع على بيانات اخرى بين عامي 1933 و 1936 .

ولكن مقت الشاعر للفاشية لم يكن يعني بأي حال من الاحوال انضمامه الى الحزب الشيوعي فلم ينشر قط مقالا او قصيدة في اعداد هذه المجلة السبعة التي نشرت الفترة مابين يونيو 1933 و ابريل 1934 .

ولكن اليمين الاسباني لم يكف عن انتقاد لوركا ، بل اتهم مسرحه البارّكا بعدم الاخلاق وباتباع الماركسية اليهودية على صفحات المجلة الناطقة باسم الفالانخ (الكتائب) في الخامس من يوليو عام 1934 .

وفي 14 نوفمبر 1934 وجهت مجموعة من المثقفين الليبراليين واليساريين رسالة احتجاج الى الحكومة ازاء تعذيب رئيس الوزراء الجمهوري الاسبق مانويل اثانيا Manuel Azana في احداث اعلان الدولة القطلانية التي استمرت عشر ساعات فقط .

وفي 15 ديسمبر 1934 نشر لقاء صحفي مع الشاعر عبر فيه عن تضامنه مع الفقراء في جميع ارجاء العالم ، وترجع اهمية هذه التصريحات الى الفترة التي صدرت فيها حيث كانت ظروفا مضطربة في داخل اسبانيا وخارجها فقد قهرت ثورة عمال استورياس التي تصادفت مع احداث برشلونة ، وكانت الفاشية تتخذ

طريقها في الداخل والخارج .

وعندما مثلت مسرحية «يرما» لاول مرة في 29 ديسمبر 1934 في مدريد حدثت بعض المشاغبات قبل رفع الستار ، وادناها بعد ذلك كافة نقاد اليمين واتهموها بانها مسرحية غير اخلاقية ضد الكاثوليكية وغير واقعية ، وبالفعل فقد كانت المسرحية تمثل نقداً لاذعاً لاسبانيا التقليدية الكاثوليكية وعاداتها الاجتماعية والاخلاقية .

وفي اوائل اكتوبر 1935 نشرت الصحافة الاسبانية انباء اجتياح الفاشيين الطليان لاثيوبيا ، ولكن الحكومة اليمينية لم يكن يعنيها ان تتدخل في الامر لصالح المقهورين ، لالنقد الالمان ولا لنقد الطليان ، بل واكثر من ذلك فقد رفع المدعي العام دعواه ضد الكاتب انطونيو اسبينا Antonio de Espina لانه نشر مقالا ينتقد فيه الزعيم الالماني ، وسجن اسبينا اكثر من شهر وحينما خرج اقام له زملاؤه واصدقاؤه حفل تكريم ، ولم يكن لوركا في مدريد ، فارسل من برشلونة خطاب انضمام هو ومارجريتا اكسيرجو لتكريم اسبينا والتهنئة بحريته .

وقبل هذه الاحداث بقليل كان لوركا ومرجريتا قد اعلنا انهما سوف يقومان برحلة الى ايطاليا ، ولكنهما اجلاها نظرا لغزو الايطاليين للحبشة ، وفي السادس من نوفمبر 1935 وقع لوركا مع انطونيو ماتشادو وفرناندو دى لوس ريوس وبعض الشخصيات البارزة الاخرى بيانا ضد الفاشية ، ونشرته صحيفة دياريو دى مدريد في التاسع من نوفمبر .

وفي 5 يناير 1936 توفي الكاتب رامون دل بايي انكلان ، وفي 14 فبراير قبل الانتخابات بيومين نظم البرتي وماريا تيريسا دى ليون حفل تكريم شعبي للكاتب الجليقي في تينيو مدريد وكان المتحدثون كلهم يميلون الى الجمهورية ، ومن بين هؤلاء المتحدثين كان لوركا .

ثم وقع على بيان يوم 15 فبراير وقراه لوركا بنفسه مما يوضح تأييده للجبهة الشعبية ورفضه لليمين الذي سيطر منذ عامين على المسرح السياسي الاسباني .

وبعد فوز الجبهة الشعبية في الانتخابات نشرت الصحافة بيان الاتحاد العالمي للسلام الذي كان قد وقع في مدريد في اوائل فبراير ، ونشر في الثالث والعشرين منه ، وقد ذيل بقائمة المنضمين اليه وفيها نرى اسم الشاعر غارثيا لوركا .

وفي اواخر مارس 1936 وصل اسبانيا نبأ اعتقال الزعيم البرازيلي لويس كارلوس بريستس على يدي الديكتاتور جيتوليو فارجاس الى جانب عدد من العمال ، وانه كان معرضا لخطر الاعدام رميا بالرصاص ، وازاء ذلك قررت هيئة (النجدة الدولية الحمراء) تنظيم حفل للتضامن مع بريستس في بيت الشعب بمدريد ، وطلبت مساهمة «الشاعر والكاتب المسرحي الشهير في امريكا اللاتينية» غارثيا لوركا ، وشارك فيه الشاعر بقراءة بعض القصائد من ديوانه (شاعر في نيويورك) ، وكذلك قصيدته (حكاية الحرس المدني الاسباني) التي اثارت الحماس الشديد بين الجماهير .

وبعد هذا الحدث بثلاثة ايام وقع الشاعر على بيان اخر مع مثقفي اليسار ، وقد نشرت الصحافة صور الشاعر في الاحتفال السابق وهو يلقي شعره بطريقة معبرة .

وفي الخامس من ابريل نشرت نفس الصحيفة (موندو أبريرو) لقاء صحفيا مع لوركا يبين وضوح الرؤية الاجتماعية لدى الشاعر وتصوره لمسؤلية الفنان في تلك اللحظات الحرجة من تاريخ البلاد .

وفي الثلاثين من ابريل نشر بيان بتكوين جمعية اصدقاء امريكا اللاتينية تلقي فيه توقيع لوركا الى جانب اصدقائه من اليسار .

وفي ذلك الحين طلبت ماريا تيريسا دى ليون التي كانت تدير مجلة «النجده الدوليه الحمراء» من لوركا ان يكتب شيئا للعدد الخاص بعيد العمال في اول مايو 1936 ، وفعلا صدر العدد وبه رسائل موجهة الى عمال اسبانيا باقلام البريتي واورتيجا اى جاسيت وخوليو الباريث دى بايو وخوسيه دياث وغارثيا لوركا .

ثم وقع مع الذين يدينون الفاشيين في البرتغال في مايو 1936 ، وبعد ذلك بأيام وصلت اخت لويس كارلوس بريستس وامه الى مدريد ، ووقف لوركا الى جانب تنظيم لقاءات كثيرة تأييدا لضحايا القهر الديكتاتوري في امريكا اللاتينية ووقع على التصريحات التي صدرت وعلى رسالة من اصدقاء امريكا اللاتينية موجهة الى ام كارلوس بريستس .

وفي 21 مايو نشرت الهيرالدو دي مدريد نصاً لاصدقاء امريكا اللاتينية يعبرون فيه عن رفضهم للفاشية ، وتأييدهم المطلق للجمهورية اي تأييدهم للجبهة الشعبية واول توقيع على هذه الوثيقة هو لغارثيا لوركا هذا الرجل «غير السياسي» .

وفي هذه الاثناء وصل الى مدريد ممثلون عن الجبهة الشعبية الفرنسية هم ثلاثة كتاب مرموقون : اندريه مالرو وهنري رينيه لينورماند وجان كاسو وكان اسبوعاً حافلاً بالنشاط السياسي والثقافي ، وفي نهاية هذه الاحتفالات دعت مجموعة من المثقفين ومن بينهم لوركا الى مادبة كبرى ، ومن الواضح ان هذا الاسبوع الذي حضره كبار الشخصيات كان متسماً بسمة اليسار .

ولكن لوركا مع هذا كله لم يكن عضوا في اي حزب يساري ــ كماسبق وان قلنا ــ بل يبدو انه في مايو عام

1936 بدا يضيق بضغوط اصدقائه الشيوعيين عليه لكي ينضم الى الحزب الشيوعي او يعلن ماركسيته ، وعلى الرغم من ذلك فأن موقفه الاجتماعي السياسي كان واضحا حينما رفض فكرة الفن للفن في حديثه مع الصحفي باجاريا واعلن تضامنه مع معاناة الطبقة الكادحة، بل انه حين سأله باجاريا عن رأيه في سقوط غرناطة في يدى فيرناندو وايسابيل عام 1491 رد بحزم انها كانت أسوأ لحظة ، فقدت فيها حضارة رائعة في الشعر والفلك والعمارة فريدة من نوعها فيالعالملكي تخلفها مدينةفقيرة يسودها الرعب في « أرض مجدبة » تتربص بها أسوأ برجوازية في اسبانيا .

وطبيعي ان تسري هذه الكلمات الصريحة في غرناطة وفي اسبانيا على الفور ، كما عرفت تصريحاته المضادة للفاشية التي وقع عليها كما ذكرنا من قبل . ، ولكن الشاعر مع ذلك يعود ادراجه ويرى ان عليه ان يعبر عن افكاره السياسية بحكمة ، فيبعث برسالة الى صديقه ادولفو سالاثار الذي يعمل مع باجاريا في صحيفة (الشمس) او (السول) طالبا منه الا ينشر رده على سؤال حول الفاشية والشيوعية ، ويعلل ذلك بأن من الحكمة عدم نشره فقد اجاب عليه من قبل .

ان موقف لوركا السياسي كما يمكن ان يستخلص من هذا كله اقرب الى الاشتراكية الليبرالية ، هذا الموقف الذي لم يأل جهدا في الاعلان عنه في كل مناسبة جلب عليه المتاعب وسبب له النهاية الحتمية . لم يكن لوركا اذن شاعرا «غير سياسي» ! كما قال خصومه والجاهلون بنشاطه السياسي ، وهذا ماحاول جيبسون ان يثبته في الفصل الاول من هذا الكتاب ، لينتقل بعد ذلك الى استعراض الظروف التي احاطت بالشاعر الكبير والتي ادت الى مقتله على يد الفئة الباغية في اغسطس من عام 1936 .

وفي الفصول التالية من كتابه يتتبع الكاتب خطى الشاعر منذ رسالته الى ادولفو سالاثار حول حديثه الصحفي مع باجاريا في اوائل عام 1936 ، ثم ذهابه الى غرناطة في يوليو من نفس العام ، ويرافقه يوما بيوم حتى اخر يوم في حياته في هذه الفترة القصيرة ، يدور الفصل الثاني حول الشاعر في غرناطة ، ويتناول الفصل الثالث بالحديث اوضاع غرناطة تحت حكم الجبهة الشعبية وظهور التمرد والخيانة من جهة اخرى ، ويستعرض الوضع السياسي في ذلك الحين هناك ، وفي الفصل الرابع يتحدث جيبسون عن سقوط غرناطة في ايدي المتمردين واستبدادهم بالحكم ، ويخصص فصله الخامس لهذا الرعب الذي نشروه في مدينة الحمراء التي لم يسلم قصرها الاحمر من قصف المدفعية والطيران ، ويتناول كذلك بالحديث النضال الشعبي الذي قام به فلول الجمهوريين في حي «البياسين» ضد المسيطرين الجدد ، ويتناول الفصل السادس الفظائع والاهوال التي كانت تحدث بمدينة غرناطة ، وفي فصله السابع يتحدث عن رامون رويث الونسو المسؤل عن مقتل الشاعر واحقاده عليه وعلى ال روساليس الذين اختبأ عندهم ، وفي الثامن يصحب المؤلف شاعرنا في اقامته ببستان سان بيثينتي Huerta San Vicente ثم يصحبه في الفصل التاسع في الايام الاخيرة التي قضاها في منزل صديقه الشاعر لويس روساليس ، ومن منزل ال روساليس ينتقل لوركا الى الحكومة المدنية بغرناطة ثم ينقل اخيرا الى منطقة عين الدمع حيث يلاقي حتفه هناك على الطريق بين قريتي الفخار Alfacar وبيثنار Viznar وفي الفصل الثاني عشر يتساءل الكاتب لماذا قتلوا غارثيا لوركا ؟ ويحاول جمع الاحداث التي تدل على ان اليمين كان قد عقد العزم على قتل كل المنتمين الى اليسار او الجبهة الشعبية او ذوي الميول اليسارية الواضحة كلوركا صديق الجمهوريين واليساريين .

لقد قرر رامون رويث الونسو ان ينتقم لما اذيع كذبا عن مقتل الكاتب المسرحي خاثينتو بينابينتي على يد اليسار .

يتناول الكاتب جميع هذه الظروف ويحللها ليبين لنا في النهاية ان مقتل الشاعر كان جريمة سياسية ولم يكن ضحية صراع على السلطة بين افراد الفالانخ (الكتائب) او ضحية شغب بين اثنين من الشواذ جنسيا لقد كان موته جريمة سياسية ، قتل بسبب موقفه السياسي الصريح .

اما الفصل الاخير من كتابه فيخصصه لما كتبته الصحافة حول مصرع الشاعر منذ عام 1936 حتى موت فرانكو ، وينهي المؤلف كتابه بملحقات تضم جميع النصوص والوثائق التي اعتمد عليها في دراسته .

ان كتاب ايان جيبسون (غرناطة في عام 1936 غارثيا لوركا) الذي صدر هذا العام عظيم الاهمية فهو يمثل بالفعل الكلمة الاخيرة في قضية طال النقاش حولها على اساس من الظنون والتخمينات في احيان كثيرة ، والكتاب مليء بالقضايا التي لايمكن مناقشتها في مثل هذا الحيز الضيق فقد اقتصرنا في هذا المقال على ان نعرض فقط الجانب السياسي في الجريمة كما اوضحه الكاتب في الفصل الاول ، لكي يقصر اللغو في هذا المجال من ان الشاعر غير سياسي وان موته لايتعلق بالسياسة بل يعزى الى امور اخرى .

بقيت لنا كلمة في هذا المقام ، فليس من الضرورى ان يصرخ الشاعر في شعره قائلا : انا سياسي ، بل يكفي ان نفهم مواقفه السياسية والفكريةمن جوانب،وفنه من جانب اخر .

المهرجان الدولي الاول لمسرح الطفل

وجهت « أمانة الاعلام في « الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية» الدعوات الى عشرة أقطار عربية هي : العراق وسوريا والاردن وتونس والجزائر والسودان وفلسطين والامارات العربية والكويت واليمن ، اضافة الى عشر دول أجنبية هي : يوغسلافيا وبلغاريا ورومانيا وألمانيا الديمقراطية وتشيكوسلوفاكيا وبولندا ونيجيريا وايطاليا ومالطة وتركيا ، للاشتراك في كل من «**المهرجان الدولي الخامس للفنون الشعبية» و «المهرجان الدولي الاول لمسرح الطفل**» ·

وكان المقرر ، كما جاء في تقرير عدد أيلول (سبتمبر) من مجلة «الثقافة العربية» الليبية ، افتتاح المهرجان الاخير على مسرحي «الكشاف» و «الجماهيري» في طرابلس ، لعرض المسرحيات الدرامية ومسرحيات الدمى والاستعراضات الخاصة بالطفل ! ومما جاء في المجلة أيضا ، ان «مسرح الطفل والشباب» الليبي أبدى استعداده للمشاركة في أعمال خاصة مكرسة للمهرجان · وان عروض المهرجان ستأخذ طريقها الى المدن الكبيرة · وشكلت لتنظيم المهرجانين أربع لجان هي : لجنة الاعلام والدعاية ولجنة العروض ولجنة الخدمات ولجنة العلاقات العامة · وان مسابقات معينة ستتخلل العروض بغية جذب الجمهور لمتابعة عروض المهرجان ·

فماذا حصل في «المهرجان الدولي الاول لمسرح الطفل» بالذات ؟

هذا ما سيحاول تقرير المسرح الاجابة عليه ·

حين تدعى فرق من دول عديدة للاشتراك في «مهرجان دولي» فمن البداهة أن من حق المشاركين المطالبة بتوافر شروط المهرجان ومستلزماته · ولكن المؤسف ان يقام المهرجان الذي لم ينعقد تحت اي شعار ، دون أن تحدد مسبقا نوعية العروض ولا طابع المشاركة · ولم يكن للمهرجان منهاج ثابت · فكان مجرد فعالية ثانوية أقيمت على هامش الاحتفال بالذكرى العاشرة لاندلاع ثورة الفاتح من سبتمبر ، ضاعت في غمرة الاحتفالات الضخمة بالمناسبة ، تأثيراتها وأهدافها الايجابية المرجوة ·

افتتح المهرجان في «المسرح الشعبي للموسيقى والتمثيل» بمدينة بنغازي بدلا من طرابلس في الثاني من أيلول بحضور أمين الاعلام وعدد من المسؤولين · وجلب لمشاهدة عرض اليوم الاول وهو مسرحية «فراس والدولاب الفصيح» أطفال مهجرون من أبناء «الساقية الحمراء ووادي الذهب» امتلأت بهم القاعة التي تتسع لما يزيد على الخمسمائة متفرج · وكانت المسرحية التي هي أولى أعمال «فرقة السنابل» ، والفرقة مدرسية تشكلت نواتها عام ١٩٧٧ وتتبع مؤسسات الرعاية الاجتماعية في لبنان التي تعنى برعاية اليتامى والمعوقين واللقطاء · وفي اليوم التالي عندما عرضت مسرحية «لا تؤجل عمل اليوم الى غد» لفرقة مدينة كرايدفا الرومانية لمسرح العرائس · كانت القاعة شبه فارغة ، وفي اليوم الثالث قدمت « الفرقة القومية للتمثيل » من العراق مسرحية «بدر البدور وحروف النور» وهي دراما قام باداء أدوارها ممثلون كبار السن بحضور مشاهدين لم يتجاوز عددهم المائة الا قليلا · ولكن لم يحضر مسؤول رسمي أيا من العرضين الروماني أو العراقي ! ·

وبعد تسجيل العروض تلفزيونيا في ظل غياب اعلامي كامل ، عادت الفرق الى طرابلس لتعيد عرض مسرحياتها على خشبة مسرح الكشاف ، بعد تعب وانتظار مضن للحصول على مكان في احدى الطائرات · بعد ذلك قدمت كل فرقة مسرحيتها في مدينة « مصراته » ثالث كبريات المدن الليبية والتي تبعد عن العاصمة بمسافة أكثر من مائتي كيلو متر ، على خشبة مسرح متواضع جدا ، لا يتوافر فيه الحد الادنى من الشروط الصالحة للعرض المسرحي ، يتبع مؤسسة الضمان الاجتماعي ويقع في محلة «رأس علي» ·

وانقضت المدة المقررة للمهرجان والمحصورة بين ٢ و ١٠ أيلول ، دون ان تعرض غير مسرحيات الفرق الثلاث ! وفوجيء الكثيرون حين سمعوا بأن «مسرح الاطفال والشباب» الليبي قد عرض مسرحية ما في مدينة ما ولكن بعيدا عن أنظار المدعوين ! وان فرقة الكويت الشقيق تديرها مؤسسة البدر الاهلية ، قد وصلت لتشارك بمسرحية ·

لقد كان «المهرجان الدولي الاول لمسرح الطفل» كتجربة أولى للمسرحيين الليبيين ، مفتقرا الى التنظيم الجيد والدقيق · أريد منه أن يكون تظاهرة مسرحية حقيقية تتيح فرصة التعاون بين المشاركين وتبادل الخبرات ووسيلة متفقة للاحتفال بالسنة الدولية للطفل ، الا ان النتائج التي تمخضت عنه كانت متواضعة جدا ولا تبعث على فخر كبير ·· وعلى أية حال نأمل أن يكون حصاد المهرجان الثاني وفيرا وناضجا ومثمرا ·

١ ـ فراس والدولاب الفصيح :

قبل البدء بعرض المسرحية الغنائية الراقصة «فراس والدولاب الفصيح» لغازي مكداشي ومن اخراجه ، قدم الممثلون الاطفال بملابس موحدة رقصتين غنائيتين هما «سوا سوا» و «جينا جينا اثنين اثنين» لا علاقة لهما بالعرض المسرحي ، الا ان الحانهما الجميلة ودقة التشكيلات الراقصة وضبط الايقاع قد مهد مزاجا رائعا للفعالية التالية ·

اشترك في اداء أدوار المسرحية مائة وعشرون طفلا وطفلة · وبطلها طفل من لبنان الحاضر اسمه فراس ، يرحل عبر الحلم على متن دولابه المزين بالاشرطة الملونة ، الى الماضي ·· الى العصر الجاهلي· يمهد المخرج للانتقال الى عالم الحلم بالموسيقى الالكترونية وبدمية تظهر على شاشة نفذت بطريقة خيال الظل ، ويمهد النص لذلك بحكاية يرويها الاب لابنه الراقد في السرير عن أمير يحب الصغار ، اصطحب ابنته الصغيرة ليجوبا أرض ، ويمرا بفلسطين لحيث تتناهى أصوات الرصاص والصراخ ، يرحلان عنها ، وفي قلبيهما جذوة أمل بالعودة ، الى السودان · وعندما ينتهي الاب من الحكاية يكون قد أنبت في قلب ابنه رغبة زيارة أقطار الوطن العربي · ويستغرق فراس في حلمه · ويأتيه صوت الدولاب ، يطلب منه الاستمرار بتحريكه مع

وعد بتحقيق رغبته بالسفر الى الماضي ·

وتنفرج الستارة الامامية عن منظر واقعي يمثل أصنام الجاهلية· ويختبىء فراس خلف أحدها ليشهد تجار الرقيق والمشركين في طقوسهم الوثنية · وعندما يعطس يحسب المتعبدون ان الصنم هو الذي عطس · ويضيع تاثير هذه الحركة المرحة في تلافيف أحداث تاريخية جادة ، ويظهر اثنان من التجار وهما يضطهدان الطفل «حيا الله» الذي سجن الامير آباه في أحد قصوره · ويخرج المنادي طالبا من الاهالي الترحيب بمقدم الامير الذي ضجر من طول المكوث في القصر · ويظهر الامير محمولا فوق المحفة مزهوا بشاربيه الضخمين المضحكين ، فيستقبلـه الاهالي برقصة واغنية ساخرة :

وصل الاعظم والاغبر سيد بني جهلان
اشهر من عبـلة وعنتر أحلى الفرسان
مقضي عمره على الكرسي غاضب حيران
بيفـكر ساعة بشعبه وعشرة بينام

ويدور الدولاب ليخبرنا صوت بأن الاصنام قد كسرت وان قصور الامير حولت الى مدارس ومستشفيات وتحققت المساواة ! وأصبح لكل انسان عمل يعتاش منه · ويعبر المخرج عن السعادة والكدح بحركات تعبيرية صامتة وراقصة · ويخبرنا الراوي ان الشعب وجد كلمتـه تحت ظل قيادة صلاح الدين الايوبي · فيظهر فوق حصان خشـبي يحيط به الجند حاملين الرايات والسيوف بتشكيلات منتظمة توحـي بالقوة ، وينشد الجميع :

رجعنا اراضينا لمـا انتصرنا بحطـين
رجعنـاها بوحدتنـا قائدنا صلاح الدين
حاربنـا بعزيمتنـا وطـردنا الصليبيين
ورجعنـا كرامتنـا وقائدنا صلاح الدين

بعد ذلك يظهر عهد التخلف وقد خيم الفزع والخوف ·· تظهر فزاعات وممثلون بملابس سـوداء بحركات كالخفافيش ، ويتقاسم الاستعمار أجزاء الوطن العربي · ويكتم الانفاس وينهب الخـيرات ويضع حكومات صورية · وتعبر المسرحية عن الواقع العربي الحـالي بظهور سيارة فخمة اشارة الى سيادة النزعة الاستهلاكية ، ويظهـر العمال كقوة قادرة على انقاذ ثروات الشعب من النهب · ويشارك فراس في الحدث · ويغني الجميع مشيدين بالبناء الذي شادته أذرع الابناء ، وكتبت فوق صرحه أسماء الاباء والامهات والاوطان ·

ويفيق فراس من حلمه · وتمتلىء خشبة المسرح بجميع الممثلين حاملين اعلام لبنان وليبيا ، مرددين أغنية الختام عن الصغار الذين كانوا قلة فكثروا وكبروا · وفي المشهد الاخير ينفرط النظام بعد ان كانت المشاهد السابقة التي قام حسن بدر الدين بتدريب رقصاتهـا وحسن طاهر بتدريب حركاتها التمثيلية ، أكثر اتقانا وجمالا ·

كتبت مسرحية «فراس والدولاب الفصيح» على شكل لوحـات تمثل كل واحدة منها فترة من تاريخنـا العربي · يناسب اطارهـا التاريخي أطفال المدارس لتلقينهم المعلومات عن الماضي · ان نقطـة الضعف المركزية فيها الافتقار الى القصة المحبوكة جيدا القادرة على أن تثير خيال الاطفال وتشدهم الى أحداثها ·

ربط المخرج هذه اللوحات بواسطة «الحلم» وهي حيلة فنيـة بارعة ومبررة تجيز السياحة التاريخية الطويلة في عرض استغرق خمسا وأربعين دقيقـة ·

وقد كان تقديم المسرحية بهذا العدد الكبير من الاطفال الذيـن يمكن الاقلال منهم واسناد أكثر من دور للممثل الواحد ، مغـامرة تدفع أي مخرج للتفكير مليـا قبل المجازفة بخوضها · استطاع المخرج غازي مكداشي ان يخفي بعض الارتباك الذي ظهر وكان لابد وان يظهر ، في ضبط حركات الاطفال وجودة تصميم الرقصات وجودة تصميم كوثـر عبدالحليم للملابس والاستعانة بالحان أحمد قمبور الرائعة والشيقة · شكلت الاغاني والرقصات العمود الفقري لنجاح العرض · كما تخلص المخرج من مآزق كثيرة بتسجيل الاغاني ومقاطع كثيرة من الحـوار · وظلت المسرحية بطابعها السردي التقريري بحاجة الى الكشف عن مغزى عرض أحداث بارزة عاشتها أمتنا ، وذلك باستثمار دروس الماضـي بربطها بالحاضر لتصبح المسرحية للاطفال بهدف سياسي تعليمي مشروع وجديرة بالاشتراك في المهرجـان ·

٢ ـ لا تؤجل عمل اليوم الى غـد :

تميزت مسرحية الفرقة الرومانية بجودة تكنيكها وطريقة عرضها ، وخروجها على النمط التقليدي الشائع في تقديم مسرحيات الدمـى ، فقد استفاد مخرجها هوريا دافيديسكو من طريقة «المسرح الاسود» · ارتدى الممثلون الذين قاموا بتحريك الدمى بقضبان حديدية ، الملابس السوداء واختفوا عن الانظار تماما ، وبدت الدمى السابحة في فضـاء المسرح حيلة ساحرة · عند اطفاء الاضواء ، تسلط من بين الكواليس حزمة ضوء مركزة على الدمى وحدها وتتابع حركاتها ·

كان يبـدو بعض الارتباك في تحـريك الدمى واستخدام الاضاءة عن عرض المسرحية في بنغازي ، الا ان عرض طرابلس قد شهد سيطرة وتمكنا واضحين · والمسرحية ذات قصة بسيطة وموضوعها التربـوي الهادف مطروق كثيرا ، الا ان المعالجة الفنية هي التي جعلت لهـذه المسرحية اللطيفة امتيازا خاصا · تظهر في المشهد الاول الممثلتان الينـا ستيوت وماريانا كريتو ، بهيئة طفلتين مرحتين ، وتقومان بتقديـم بطل المسرحية وهو دمية تمثل طفلا يعيش في احدى القرى · يعـود يوما الى البيت ، ولكنه يتقاعس عن اكمال واجبه ويستغرق فـي النوم · تقوم الممثلتان بتنبيه المشاهدين الى الاجابة التي يثيرها السؤال التالي : ماذا سيحصل للطفل الذي يؤجل عمله الى غـد ؟ ·

يحلم الطفل ، بانه حلق وقريته بعيدا ·· تنجح المؤثرات الصوتية في التعبير عن هذا الانفصال عن الواقع ·· ويشعر الطفل أثناء رحلته الخيالية بالجوع والبرد والحاجة الى الحماية · يطلب من البقـرات الثلاثة المرحات المساعدة ومن الخراف والراعي والعجوز ، النجدة · ولكن الجميع يعتذر عن تلبية طلباته لانشغالهم بأداء واجباتهم وعدم الاستعداد لتقديم المساعدة جزافا لشخص لا يخدم مجتمعه ولا يؤدي واجباته · وتصادفه مخاطر ، يلتقي بذئب ومخلوقات الغابة من دببـة وقردة ·· وهي مخلوقات يشغف بها الاطفال · ويكتشف بطل المسرحية ان ثمن التنصل عن أداء الواجب فادح · وأخيرا يلتقي بالفراشات الجميلة التي تحمله الى قريته الوادعة وبيته الهادىء · وفي الصباح توقظه اخته الشاطرة للذهاب الى المدرسة ، فيستيقظ وقد عزم على ان لا يؤجل بعد اليوم عمله الى غد ·

وتظهر الممثلتان ثانية لتلخصا الدرس وتؤكدا على مضمونه باغنية لطيفـة · كان يبـدو ان سناتيو كريكوريان مصمم الملابس والدمى ، حريص على اختيار الوان زاهية والتأكيـد على الخطـوط الرئيسية للاشكال مع اضفاء مسحة شعبية · وان حركات الدمى التي شابتهـا بعض المبالغة المتعمدة اضفت على العرض مسحة من الفكاهة وخفـة الظل · الا ان بعض المشاهد التي اريد بهـا تجسيم جو حالم بدت



– حسب ظني – بطيئة الايقاع أكثر مما ينبغي · وعلى الرغم من وجود حاجز اللغة الذي جرت محاولة ازالته بتقديم ترجمة مختصرة لقصة المسرحية ، الا ان العرض كان في حقيقة امره شيقا ومثيرا للخيال · وقدم لمشاهديه معلومات حياتية مفيدة ضمن سياق درامي فني متقن ·

٣ – بدر البدور وحروف النور :

لم يكن لدى الفرقة القومية للتمثيل للمشاركة بالمهرجان سوى خيار وحيد هو مسرحية « بدر البدور وحروف النور » التي كتبها رؤوف مسعد واخرجتها منتهى محمد رحيم · وقد بذلت الفرقة جهودا طيبة لمساعدة المسرحية على الوقوف بثقة · وادخلت عليها تغييرات وحشدت لها امكانات مادية وبشرية سخية لتلائم السفر واهمية المشاركة ·

تؤكد « بدر البدور وحروف النور » على قيمة العلم والمعرفة في التحرر من الغزو الاجنبي · وهي فكرة تبدو ذات سمة وعمومية كبيرتين ، غير ان المهم كيفية معالجتها بطريقة فنية متميزة والنظر الى القضية من زاوية غير اعتيادية · وقد كان المؤلف حذرا من الالتجاء الى التصريح بالسياسة فكان التلميح ميزة حسنة ، الا ان ما يؤخذ على حبكتها اصابتها بوهن اتعب انفاسها · وكانت مفاصلها بحاجة الى شد · ومن الانصاف ان نقول ان استلهام اجواء الف ليلة وليلة والاستفادة من قصة حسن البصري مدخل بارع · الا ان براعته في التاليف لم تكن في المهارة نفسها · فقد تعبت المشاهد الاخيرة من الخوض في الصراع – الذروة ، فلجأ الكاتب الى الاخبار وهو نقطة ضعف درامية واضحة · ولم يتخلص من بعض الاحداث والتفصيلات التي لم تكن ذات صلة وطيدة بالموضوع الاساس ·· وهي تفصيلات لا تهم الاطفال كثيرا ان لم تشتت انتباههم وتبعث الضجر في نفوسهم ·

لقد خسرت المسرحية عند عرضها في ليبيا افضل عناصر تجسيدها ، وهو الديكور ، فقد حالت ارباكات الشحن دون وصول مناظر المسرحية الى بنغازي وظل الديكور غائبا في العروض الاخرى · كان الديكور بالنسبة للمسرحية بمثابة عمود الخيمة بدون وجوده يصعب تجسيد رحلة حسن وجبيته بدر البدور داخل قلعة المعرفة بحثا عن سر حروف المعرفة · وتعترضهما عقبات ، يقاومانها ويصارعانها · كما ان الطابع الشرقي لتصميم الديكور والوانه الدافئة مناسبة لمزاج الاطفال تماما · وحاولت الفرقة انهاض المسرحية من غير هذا العمود · فاستثمر السايك بتثبيت حروف كلمات مثل : العلم ، المعمل ، بدر البدور وحروف النور · كما جرت الاستفادة من المواد المتيسرة للتعبير عن بوابة القلعة وغرفة شهرزاد وشهريار الملكية ووقعت على عاتق الاضاءة مهمة التقليل من عبء الغياب القسري للديكور ، كما وقعت على الممثلين مهمة تجسيد الكثير من الملموسات بحركاتهم · ان كثرة الشخصيات وحشد المسرحية بالرقصات الايقاعية والاغاني الجميلة قد جعلا من المسرحية أقل تماسكا من الناحية الدرامية · وان نهاية المسرحية ظلت باردة لانها لم تصور بشكل واضح وحاسم انتصار المدينة على رمز الشر الوالي « جهل » · لان الاطفال – حسب اعتقادي – تهزهم وتسعدهم النهايات القوية الملموسة التي تريهم هزيمة الشر هزيمة ساحقة · وحظيت المسرحية باستقبال حسن واستجابة طيبة من قبل المشاهدين وعموم الفنانين الذين حضروا العروض ·

رافق عرض المسرحية في بنغازي اقامة « المعرض الوثائقي الاول لمسرح الطفل في العراق » وهو أول معرض وثائقي مسرحي متخصص عن تجربة قطرنا في هذا الحقل للسنوات الممتدة بين ٦٨ و ٧٩ · وضم المعرض صورا فوتوغرافية وارشيفا صحفيا ووثائق ومطبوعات مسرحية تمثل نشاط معظم المؤسسات الرسمية والفرق الاهلية وفرق المنظمات · واقيم في مدينتي طرابلس ومصراته معرض مصغر اقتصر على وثائق الفرقة القومية للتمثيل لعروض الاطفال ، لعدم ملائمة مكاني العرض لاستيعاب الوثائق جميعها ·

علي مزاحم عباس

رسالة بيروت

بيروت مطبعة الشرق !

عادت بيروت واحتفظت لنفسها بلقب « لطبعة الشرق » لعام ١٩٧٩ بعد ان خسرت هذا اللقب على امتداد الثلاث سنوات الماضية ، والعودة الى المقسمة مشفوعة هذه المرة بأشياء جديدة ، وغريبة ، ونادرة •

فالاتجاه الظاهري ان « مطبعة الشرق » مهتمة الى درجة ملفتة للنظر بالاعمال الموسوعية الضخمة ، وليس بطباعة الكراريس ، أو الكتب ، أو المسلسلات ضمن اعداد ما يسمى « بالمجموعة الكاملة » لبعض الشعراء والكتاب ، الى تجميع ما يسمى « بالمجموعة غير الكاملة » ، ومن تأسيس دور نشر خاصة باعادة طباعة التراث ، الى تأسيس دور نشر متخصصة بالموسوعات ، ويبدو للوهلة الاولى ان هذه ظاهرة صحية ، وثقافية ، ولكنها فعليا مجرد اعمال تجارية ، غير هادفة وغير مدروسة ، وتدخل في صلب الديكور لبعض البيوت ، والمكاتب والمكتبات ليس الا • وهذا انتقاص من حق التراث والعمل الموسوعي ، وتمييع لمعظم الانتاج للثقافة ، وافساد للقارىء العربي ، خاصة وان بعض دور النشر تصدر مطبوعات مسمومة ، كما ان هناك دور نشر مشبوهة في تمويلها ونتاجها •

◙ احدى الدول اسست في بيروت دارا للنشر برأسمال قدره تسعة ملايين دولار ، وظف قسم منها لشراء مطبعتين ضخمتين ، وستيديو تصوير سينمائي ومكتبة ،والغريب ان هذه الدار تصدر كل ماترفض ان تصدره دور النشر حتى قيل بانها متخصصة بكل ماهو مرفوض ، او محقق ، وتختار الكتاب الشباب غير المتمرسين بهذا العمل ، وخاصة من يطلق عليهم لقب ـ شعراء وهم في الواقع مجرد هواة ، وفوق ذلك فهي تدفع بسخاء لهؤلاء تحت شعار تشجيع المواهب ، واغراق الاسواق بالكتيبات ، كما ان هذه الدار التي اصدرت في عام واحد مائتي كتاب ومجلد تدفع لعدد من الدكاترة والادباء العاملين في حقول الصحافة رواتب مغرية جدا بصفتهم مستشارين لها • ولعل الغاية من ذلك ليس امتداح الدار ومايصدر عنها ، بل تجنب الحديث عن الدولة التي تمول الدار وهذا ماهو واضح حتى الان •

والاغرب من هذا كله ان الدار الميمونة اصدرت تفسيرا للقرآن الكريم مشهور بانه ـ ملغوم ـ بما يسمى الاسرائيليات وممنوع من التداول في الدول العربية والاسلامية ، كما اصدرت حتى الان اربعة كتب تحت اسم ـ الحياة السرية للرؤساء العرب ـ وهي مصيبة الى حد كبير، ولذا فان هناك علامات استفهام كبيرة حولها •

◙ طبعا ليست هذه الدار وحدها في هذا المجال ، اذ هناك اخرى طبعت موسوعة رسالة الغفران للشاعر الاعمى ـ ابو العلا المعرى ـ ، وكانت صورة الغلاف : المعرى وهو يقرأ في كتاب وامامه شمعه مضاءة • وعندما اعترضت الدكتورة بنت الشاطىء محققة الكتاب ، والحائزة على جائزة الدكتوراه فيه ، قال لها الناشر وهو شاب مغامر عمل في احدى دول الخليج : لم يقل لي احد العاملين معي ان المعرى كان اعمى ،وانت لم تكتبي ذلك في مقدمة الكتاب •

ورغم ان كلفة اعادة طبع غلاف الكتاب غير مرتفعة الا انه لايزال يباع في الاسواق وكأن المعري قد ابصر النور •

◙ داران للنشر من ـ مستوى اخر ـ تسابقا على طبع المجموعة الكاملة لاشعار محمود درويش وبحكم المنافسة والسرعة في الانتاج اضطرت احدى هاتين الدارين دمج بعض قصائد لسميح القاسم في ديوان درويش ، وقصائد اخرى لشعراء فلسطينيين مغمورين ، وذلك بهدف كسب السوق ، وعندما قاضى درويش دار النشر قال صاحبها امام القاضي : مجموعتي مخصصة للشعراء الفلسطينيين، ، وعنوانها فقط : الموسوعة الكاملة لمحمود درويش •

والمؤسف في عالم ـ مطبعة الشرق ماهو اغرب من ذلك كله ،وقصة الغرابة بدأت منذ مجيء مطابع الاوفست الى لبنان ، ولم تنته حتى الان •• عام ١٩٦٩ اخذعدد من المغامرين بطباعة نتاج المشاهير من الكتاب العرب المتداولة في الاسواق ، دون الرجوع الى اصحابها ، ودون ابلاغهم بالامر واغرقوا الاسواق بكتب نجيب محفوظ ، وطه حسين ، والسياب ، والجواهري ، وعلي محمود طه وشوقي ، ونعيمة ، وجبران والطيب صالح ••الخ مستندين على ان مثل هذه السرقة المفضوحة مباحة في القانون اللبناني ، ولايمكن مقاضاتهم على الاطلاق لان لبنان لم يشترك حتى الان في القانون الدولي القاضي بالمحافظة على حقوق الكتاب او الناشرين والذي ينص على ان مثل هذه السرقة جريمة يعاقب عليها بالسجن والتعويض المادي المعنوي • وسند القانون اللبناني في ذلك ان الطباعة «بالاوفست» تكون صورة طبق الاصل عن المطبوعة الاصلية التي تضم اسم صاحبها ، وعناوين مطبوعاته ، ويعجز القانون عن اثبات السرقة ، والتزوير الكامل لامن حيث النوع ولا من حيث الكم •

واخر حادثة غريبة من هذا النوع وقعت في شهر حزيران الماضي عندما زار مستشرق هولندي سماحة مفتي الجمهورية الشيخ حسن خالد في مكتبه وروى له الحادثة التالية وقال : عكفت خلال العشرين سنة الماضية على وضع تفسير جديد للقرآن الكريم بمنظور عصري ، مستندا الى عشرات التفاسير الموجودة في العالم ، وجئت الى مصر حاملا معي المخطوطة وحصلت من الازهر على الموافقة باصدارها، ثم جئت الى بيروت لاطبعها على اعتبار ان مطابع لبنان هي الارقى في الشرق الاوسط والتقيت بالفعل بشاب يعمل في هذا الحقل اسمه (•••) فطلب مني ان يقرأ التفسير خلال يومين ليقوم بطباعته، وبعد يومين اعاد الي النسخة قائلا انه لايستطيع طباعتها • فشكرته ، واتصلت بدار نشر اخرى ، فوافقت على الطبع بعد مشاهدة تقرير الازهر ، وموافقته •

ويضيف المستشرق قائلا : وبدأت الدار الاخيرة بالاعداد للطبع ولكن بعد شهر ونصف فوجئت بان الشاب الاول قد اصدر التفسير باسم مؤسسته دون ان يشير الي ،ودون موافقة مني ، وعلمت انه نسخ التفسير على المستنسل ، وطبعه وعندما التقيته للمرة الثانية انكر بانه يعرفني وبانني اعرته النسخة لقراءتها ،وقال لي : هذه المحاكم اللبنانية امامك فاذا استحق لك شيء معي سأدفعه باسم القانون •

وزاد الرجل قائلا : لقد اتصلت باكثر من محام فقالوا لي ان القضية خاسرة ، ولايمكن الخوض بها في لبنان • كما ان الدار الاخيرة التي تعاقدت معها فسخت العقد معي ، واعادوا الي النسخة على اساس انها باتت في الاسواق بكميات كبيرة جدا •

وكان جواب مفتي الجمهورية بمستوى اجوبة المحامين الذين التقاهم المستشرق الذي عاد الى بلاده منهيا جهد عشرين سنة في خدمة الاسلام على اعتاب شاب مغامر ، ومتاجر باسم الاسلام ، وفي ذمة قانون لبناني لابد من اعادة النظر فيه وفق تعبير الشيخ حسن خالد•

ومثل هذه القصص لاتنتهي في ـ بزار مطبعة الشرق ـ •وليست مرشحة حتى الان للانتهاء على الاقل مادامت عيون الدولة مغمضة عن تجار هذا السوق والمتلاعبين بمصير الثقافة العربية ، وعلى سبيل المثال لا الحصر ، هناك شخصية شعرية فذة طبعت له دار نشر معروفة ـ موسوعته الشعرية الكاملة ، يقول في قصيدة له صفحة ١٧١ عنوانها فلسطين :

لن تعود فلسطين الا اذا ازهر العنب •

ولا احد يدري ماذا كان الشاعر والناشر لايعرفان بان دوالي العنب لا تزهر أصلا فهل مثل هذا الكلام مقصود ، أم مجرد ضرب من ضروب الجهل الشعري تعامى عنها الشاعر الميمون ، ومرت على ذاكرة الناشر الهمام ، ام ان وراء مثل هذا الكلام الداعي لليأس ماوراءه ؟

رقم اخر في قافلة المستشعرين البارزين اعلاميا فقط • والقائلين بانهم من مؤسسي الشعر الحديث ، يقول في مقدمة ديوان له صدر عن الدار نفسها : ـ افتخر بان بدر شاكر السياب قد سرق قصائد

لي وكتب أسمه عليها • وقد اعذره لانه فعل ذلك في اخر ايام حياته، وقبيل ان يغادر لبنان، ويموت في الكويت ، ويدفن في العراق موطنه الاصلي ،وانا لا اريد فك الجراح ، ولا الادعاء بانني مؤسس هذه المدرسة الشعرية ،وان السياب من تلاميذي ـ العكس هو الصحيح للامانة والعلم والتاريخ ـ •

مثل هذه المقولة التي يسخر منها العارفون بتاريخ الشعر الحديث في الوطن العربي تجرنا لنبش القبور ، وفتح الملفات القديمة ، وهذا ليس مجالنا الان ، وقد نعود اليه مرة اخرى ، ولكن المهم الان ،وربما الاهم وضع الاصابع على الجراح ، ووقف النزيف الغزير من الاستهتار بالكلمة ، والفكرة ، والثقافة العربية بشكل عام والذي تدعي ـ مطبعة الشرق ـ بانها تمثل فيه دور البطولة • وهذا على اية حال مسؤولية عربية لاتتوقف عند حدود امانة الرقيب العربي فيارض العرب ،بل عند حدود اخلاقياته ومسؤولياته القومية التي تفوق الحدود التي نتحدث عنها •

يقول الدكتور جورج حنا استاذ التاريخ في الجامعة الاميركية ببيروت : الغزو الاستعماري ضد ثقافتنا بدأ الان منا ، وهو تيار لانستطيع ان نقف في وجهه • لان الغزو داخلي ، وكاننا نقتال انفسنا بايدينا عن وعي او بلا وعي • وان اصدار اي كتاب موسوعي اوعادي يجب ان يخضع للرقابة الشديدة ، اذا كنا نتوخى تثقيف الانسان الانسان العربي ،وما هذه السموم التي تنشر يوما بعد يوم في البيوت والمكاتب سوى غاية مقصودة بحد ذاتها لافساد الانسان العربي من الداخل بعد ان افسدته بعض السياسات العربية من الخارج •

ويقول الدكتور قسطنطين زريق استاذ تاريخ الفلسفة المعروف : انا لا ادين الانتاج الموسوعي الذي يصدر بصورة عشوائية ،بل الكاتب والكتاب والناشر ، فبعض كتابنا لايحترمون القاريء لانهم يقدمون له كل كل شيء مسلوق او سطحي ، ولا يتوخون الابداع والعطاء الخلاق ، ثم ياتي الناشر ليشجع مثل هذه الاعمال متوخيا التجار والربح ،لانه في الغالب يقبض ثمن المطبوعة من الكاتب ،ثم يبيعها للقاريء وهو في كلا الحالتين يتاجر ويربح •

واضاف : ان خيرة كتابنا والمبدعين من المؤلفين لايطبعون اكثر من خمسة الاف نسخة وما دون ، مع ان عدد المتعلمين العرب يزيد عن الثلاثين المليون نسخة ، وفي حين ان ابسط كاتب او موءلف في اوربا يطبع فوق المليون نسخة ، وفي حين لايوجد تقريبا اديب او موءرخ او كاتب عربي يعتاش من وراء عمله ، ولايعمل في حقل اخر ،نجد ان ابسط كتاب اوروبا يغتني من عمل واحد ، او من كتاب واحد ، والسبب ان الناشرين في الخارج يحترمون انتاجهم ويقدرونه ، كما يحترمون قراءهم ، نجد عندنا العكس وسوء الامانة •

لاشك ان هناك مبدعين ، وخلاقين ، لكن القاريء العربي لم يعد يثق بالكتاب استنادا لطول تجربته • جبران خليل جبران الذي تباع كتبه بالملايين في العالم يكادلايكون معروفا في العالم العربي ، والفيلسوف فليب حتى الذي ناظر العالم انشتاين بنظرياته مغمور في عالمنا العربي •••الخ

والحل يضيف الدكتور زريق : مراقبة الانتاج ، وخاصة الموجه للجماهير وذلك بغية تقديم النخبة ،وهذه مسؤولية عامة ، وباعتقادي انه عندما يتحقق ذلك نكون قد وصلنا الى بداية الطريق نحو الوحدة العربية ، ولايكفي الان ان تمنع او تراقب بعض الدول المطبوعات التي تصل اليها لتسمح ببيعها بل يجب ان تكون المراقبة مسبقة بالاتفاق مع الدول العربية ، وعندما الكاتب يصدق مع نفسه ويسترد القاريء ثقته بالكاتب يكون من الافضل عندئذ ان تفتح كل الابواب امام الكتاب العربي •

والرأي الاخير للدكتور محمد المجذوب الاستاذ في الجامعة اللبنانية • يقول : لاحظت كل هذه المفارقات ،وربما اكثر منها ،ولكن ما العمل ؟ المسؤولية مسوءولية دولة ، او دول ،وماذا عندنا غير النقد • المشكلة في هذا المجال محدودة بكم الحس القومي للكلمة المكتوبة والمطبوعة ، ماذا وصلت الى القاريء العربي نكون كمن ينقل السم البطيء ونحن نبتسم ، وانا من دعاة القاء تسعين بالمائة من نتاجنا المعاصر في نهري دجله والفرات ، ولو صار الطوفان، لان ذلك افضل من ان تصل السموم الى كل بيت ، ومكتب ومثقف عربي وهذا سبق ان فعله التتار بافخر ماانتجته المكتبة العربية ، وان نفعل مافعلة التتار في الزمن الماضي خير لنا الان من انْ نترك عدو عقولنا يدخل الينا من باب كبير ،مع ان ما فعله التتار كان تصفية نهائية لتراثنا العربي ، والاسلامي العريقين •

نجيب صالح

□ رسالة الارض المحتلة

الكتابة الدائمة بالـدم

صدر في الارض المحتلة مؤخرا ، ديوان شعري جديد بعنوان «الكتابة الدائمة بالدم : قصائد الى تل الزعتر» وقد اشتمل الديوان على خمس عشرة قصيدة لعدد من الشعراء العرب ، والشعراء الفلسطينيين داخل وخارج الارض المحتلة •

فمن خارج الارض المحتلة نقرأ قصائد :«أحمد الزعتر» لمحمود درويش ، « نشيد الفقير المسلح لمريد البرغوثي ، « وكان قرص الشمس قنبلة» و «أقطع يدي وأرسلها لك يا تل الزعتر برقية» لمعين بسيسو ، «نقطة من دمي المحارب الحزين» لمحمد علي شمس الدين ، «الى بيروت» لمحمد راضي جعفر ، «الساعة الاخيرة» لسعدي يوسف ، «أدمشق التي •• لا دمشق التي» لزهور ديكسن و «عناوين سريعة لوطن مقتول» لشوقي بزيع •

ومن داخل الارض المحتلة نقرأ قصائد «ملصقات اتهام على جدران دمشق» لاحمد مفدى ، «هل تدخلين تحت رعشتي منارة» لعلي الخليلي «ضد البديل عن القتال» لحافظ عليان ، «قراءات على طريق الشام» لجودت فخرالدين « شهادة من المنفى الثاني » لفايز ملص و « بطاقة انتماء الى الوطن العربي » لاحمد صافي •

لقد جاء هذا الديوان ليعلن الارتباط المصيري بين الانسان الفلسطيني داخل وخارج الارض المحتلة من جهة ، وبين الانسان الفلسطيني والانسان العربي من جهة ثانية ، ففي هذا الديوان حشد من الاصوات الشعرية العربية ، التي تدين كل من له علاقة بجريمة تل الزعتر ، وكانه وثيقة اتهام عربية لما يحدث أو ما سيحدث مستقبلا من التآمر على مصير الشعب العربي الفلسطيني •

كما ان صدور هذه المجموعة من الارض المحتلة يؤكد مدى الدور الفعال الذي تلعبه الكلمة المقاتلة في الارض المحتلة في مواجهة صلف وبنادق الاحتلال •

فلمنشورات البيادر ، ولدار صلاح الدين في القدس دور فعال في ربط الانسان الفلسطيني داخل الارض المحتلة بالعديد من النماذج الادبية النضالية في الوطن العربي ، حيث تقومان بنشر النتاج الثقافي الصادر في الدول العربية ، وتوزعانه داخل الارض المحتلة •

وبما ان القصائد التي اشتمل عليها هذا الديوان ، والتي تعود لشعراء ، خارج الارض المحتلة قد أصبحت معروفة للعديد من القراء العرب ، فاننا سنحاول هنا ان نعرف بالقصائد الاخرى التي كتبها شعراء الارض المحتلة ، من أجل القاء بعض الضوء على تجربتهم الشعرية •

يقول أحمد مفدى ، في قصيدته «ملصقات اتهام على جدران دمشق»:

• يا جبل الرفض على اشلاء التاريخ المتعهر
لا ترحل
ان مرت افراس تدك

لي وكتب أسمه عليها • وقد اعذره لانه فعل ذلك في اخر ايام حياته، وقبيل ان يغادر لبنان، ويموت في الكويت ، ويدفن في العراق موطنه الاصلي ،وانا لا اريد فك الجراح ، ولا الادعاء بانني مؤسس هذه المدرسة الشعرية ،وان السياب من تلاميذي ـ **العكس هو الصحيح للامانة والعلم والتاريخ** ـ •

مثل هذه المقولة التي يسخر منها العارفون بتاريخ الشعر الحديث في الوطن العربي تجرنا لنبش القبور ، وفتح الملفات القديمة ، وهذا ليس مجالنا الان ، وقد نعود اليه مرة اخرى ، ولكن المهم الان ،وربما الاهم وضع الاصابع على الجراح ، ووقف النزيف الغزير من الاستهتار بالكلمة ، والفكرة ، والثقافة العربية بشكل عام والذي تدعي ـ مطبعة الشرق ـ بانها تمثل فيه دور البطولة • وهذا على اية حال مسؤولية عربية لاتتوقف عند حدود امانة الرقيب العربي في ارض العرب ،بل عند حدود اخلاقياته ومسؤولياته القومية التي تفوق الحدود التي نتحدث عنها •

يقول الدكتور جورج حنا استاذ التاريخ في الجامعة الاميركية ببيروت : **الغزو الاستعماري ضد ثقافتنا بدأ الان منا ، وهو تيار لانستطيع ان نقف في وجهه • لان الغزو داخلي ، وكاننا نقتال انفسنا بايدينا عن وعي او بلا وعي • وان اصدار اي كتاب موسوعي اوعادي يجب ان يخضع للرقابة الشديدة ، اذا كنا نتوخى تثقيف الانسان الانسان العربي ،وما هذه السموم التي تنشر يوما بعد يوم في البيوت والمكاتب سوى غاية مقصودة بحد ذاتها لافساد الانسان العربي من الداخل بعد ان افسدته بعض السياسات العربية من الخارج •**

ويقول الدكتور قسطنطين زريق استاذ تاريخ الفلسفة المعروف : انا لا ادين الانتاج الموسوعي الذي يصدر بصورة عشوائية ،بل الكاتب والكتاب والناشر ، فبعض كتابنا لا يحترمون القاريء لانهم يقدمون له كل شيء مسلوق او سطحي ، ولا يتوخون الابداع والعطاء الخلاق ، ثم ياتي الناشر ليشجع مثل هذه الاعمال متوخيا التجار والربح ،لانه في الغالب يقبض ثمن المطبوعة من الكاتب ،ثم يبيعها للقارىء وهو في كلا الحالتين يتاجر ويربح •

واضاف : ان خيرة كتابنا والمبدعين من المؤلفين لايطبعون اكثر من خمسة الاف نسخة وما دون ، مع ان عدد المتعلمين العرب يزيد عن الثلاثين المليون نسخة ، وفي حين ان ابسط كاتب او موءلف في اوربا يطبع فوق المليون نسخة ، وفي حين لايوجد تقريبا اديب او موءرخ او كاتب عربي يعتاش من وراء عمله ، ولايعمل في حقل اخر ،نجد ان ابسط كتاب اوروبا يغتني من عمل واحد ، او من كتاب واحد ، والسبب ان الناشرين في الخارج يحترمون انتاجهم ويقدرونه ، كما يحترمون قراءهم ، نجد عندنا العكس وسوء الامانة •

لاشك ان هناك مبدعين ، وخلاقين ، لكن القاريء العربي لم يعد يثق بالكتاب استنادا لطول تجربته • جبران خليل جبران الذي تباع كتبه بالملايين في العالم يكادلايكون معروفا في العالم العربي ، والفيلسوف فليب حتى الذي ناظر العالم انشتاين بنظرياته مغمور في عالمنا العربي •••الخ

والحل يضيف الدكتور زريق : مراقبة الانتاج ، وخاصة الموجه للجماهير وذلك بغية تقديم النخبة ،وهذه مسؤولية عامة ، وباعتقادي انه عندما يتحقق ذلك نكون قد وصلنا الى بداية الطريق نحو الوحدة العربية ، ولايكفي الان ان تمنع او تراقب بعض الدول المطبوعات التي تصل اليها لتسمح ببيعها بل يجب ان تكون المراقبة مسبقة بالاتفاق مع الدول العربية ، وعندما الكاتب يصدق مع نفسه ويسترد القارىء ثقته بالكاتب يكون من الافضل عندئذ ان تفتح كل الابواب امام الكتاب العربي •

والرأي الاخير للدكتور محمد المجذوب الاستاذ في الجامعة اللبنانية • يقول : **لاحظت كل هذه المفارقات ،وربما اكثر منها ،ولكن** ماالعمل ؟ المسؤولية مسوءولية دولة ، او دول ،وماذا عندنا غير النقد • المشكلة في هذا المجال محدودة بكم الحس القومي للكلمة المكتوبة والمطبوعة ، ماذا وصلت الى القارىء العربي نكون كمن ينقل السم البطيء ونحن نبتسم ، وانا من دعاة القاء تسعين بالمائة من نتاجنا المعاصر في نهري دجله والفرات ، ولو صار الطوفان، لان ذلك افضل من ان تصل السموم الى كل بيت ، ومكتب ومثقف عربي وهذا سبق ان فعله التتار بافخر ماانتجته المكتبة العربية ، **وان نفعل مافعلة التتار في الزمن الماضي خير لنا الان من ان نترك عدو عقولنا يدخل الينا من باب كبير** ،مع ان ما فعله التتار كان تصفية نهائية لتراثنا العربي والاسلامي العريقين •

نجيب صالح

◻ رسالة الارض المحتلة

الكتابة الدائمة بالدم

صدر في الارض المحتلة مؤخرا ، ديوان شعري جديد بعنوان «الكتابة الدائمة بالدم : قصائد الى تل الزعتر» وقد اشتمل الديوان على خمس عشرة قصيدة لعدد من الشعراء العرب ، والشعراء الفلسطينيين داخل وخارج الارض المحتلة •

فمن خارج الارض المحتلة نقرأ قصائد :«أحمد الزعتر» لمحمود درويش ، « نشيد الفقر المسلح لمريد البرغوثي ، « وكان قرص الشمس قنبلة» و «أقطع يدي وأرسلها لك يا تل الزعتر برقية» لمعين بسيسو ، «نقطة من دمي المحارب الحزين» لمحمد علي شمس الدين ، «الى بيروت» لمحمد راضي جعفر ، «الساعة الاخيرة» لسعدي يوسف ، «أدمشق التي •• لا دمشق التي» لزهور ديكسن و «عناوين سريعة لوطن مقتول» لشوقي بزيع •

ومن داخل الارض المحتلة نقرأ قصائد «ملصقات اتهام على جدران دمشق» لاحمد مفدى ، «هل تدخلين تحت رعشتي منارة» لعلي الخليلي «ضد البديل عن القتال» لحافظ عليان ، «قراءات على طريق الشام» لجودت فخرالدين « شهادة من المنفى الثاني » لفايز ملص و « بطاقة انتماء الى الوطن العربي » لاحمد صافي •

لقد جاء هذا الديوان ليعلن الارتباط المصيري بين الانسان الفلسطيني داخل وخارج الارض المحتلة من جهة ، وبين الانسان الفلسطيني والانسان العربي من جهة ثانية ، ففي هذا الديوان حشد من الاصوات الشعرية العربية ، التي تدين كل من له علاقة بجريمة تل الزعتر ، وكانه وثيقة اتهام عربية لما يحدث أو ما سيحدث مستقبلا من التآمر على مصير الشعب العربي الفلسطيني •

كما ان صدور هذه المجموعة من الارض المحتلة يؤكد مدى الدور الفعال الذي تلعبه الكلمة المقاتلة في الارض المحتلة في مواجهة صلف وبنادق الاحتلال •

فلمنشورات البيادر ، ولدار صلاح الدين في القدس دور فعال في ربط الانسان الفلسطيني داخل الارض المحتلة بالعديد من النماذج الادبية النضالية في الوطن العربي ، حيث تقومان بنشر النتاج الثقافي الصادر في الدول العربية ، وتوزعانه داخل الارض المحتلة •

وبما ان القصائد التي اشتمل عليها هذا الديوان ، والتي تعود لشعراء ، خارج الارض المحتلة قد أصبحت معروفة للعديد من القراء العرب ، فاننا سنحاول هنا ان نعرف بالقصائد الاخرى التي كتبها شعراء الارض المحتلة ، من أجل القاء بعض الضوء على تجربتهم الشعرية •

يقول أحمد مفدى ، في قصيدته «ملصقات اتهام على جدران دمشق»:

• يا جبل الرفض على اشلاء التاريخ المتعهر
لا ترحل
ان مرت الفراس تدك

النبض المتوهج
في عنق حمامة
لا ترحل
او اسروا انفاسك وامتصوا الحب
من النبعة
والماء من الاعراق
لا ترجل »

الشاعر هنا ، هو شاعر الارض المحتلة الصامدة ، ومفرداته ، مفردات شعر الارض المحتلة ، وكلمة «لا ترحل» التي تتردد بين الفينة والاخرى ، هي التعبير الصادق عن الصمود الفلسطيني داخل الارض المحتلة ، هذا الصمود الذي يريد شاعرنا أن يصبح هم الانسان الفلسطيني أينما كان ، فالاعداء في الداخل والخارج ، وماعلينا الا الصمود المقاوم والمناضل من أجل تحقيق هويتنا .

أما الشاعر علي الخليلي ، فانه يحافظ على هدوئه ازاء هذه الجريمة محاولا رسم الصورة الواقعية لتلك القضية ، مكتشفا العديد من أبعادها .

« ابحث عن قميصك المبلول
عن عاطفة الاعشاب والذهول
عن مخيلة الدخول
عن ذاكرة الورق والاشجار والانسان »

ويضيف :

« اول المسالة
قبلة تحت الحصار
آخر الانتظار
مقصلة
متعب مثل ذراع
طوقتها قنبلة
وانا الباقي الجريح
تنشرني كل الريح
سنبلة »

هذا البحث يتنامى من خلال القصيدة ليحقق المعادلة الصعبة بين الارض والانسان ، بين الموت والحياة .

« ابحث عن صديق
في اول الطريق
في آخر الطريق
يفهم ميتة الصديق
قبل ميتة الصديق »

. . . .

«ابحث عن مدينة معروقة
تخرج من غبارها الذرى
ومن عرائها
عاشقة معشوقة »

. . . .

« ابحث عن بنادق لها عيون
لها انوف
لها آذان
بنادق لا تقتل الانسان »

ويحاول الشاعر حافظ عليان ، أن يلخص لنا ما يريد قوله في قصيدته : «ضد البديل عن القتال» في هذه الابيات :

« وينام هذا الليل يا شعبي وابقى صاحيا
ولان يافا لم تكن يوما نقيض البرتقال
سيكون صوتي جارحا
ويكون موتي واضحا
ضد البديل عن القتال »

هذا القرار لم يات صدفة ، وانما جاء نتيجة وعي ومعاناة مرة ، فكل لصوص العالم السفلي ، والمتدربين على اغتيال الحب ، كانوا يعرفون هوية الانسان الفلسطيني ولان كل الجهات ضد فلسطين وضد الانسان الفلسطيني ، هذا الانسان الذي أدمن كل ملاحقات الشرطة والانذال ، الممنوع من التسكع في الشوارع والتشرد في ضواحي الليل :

« تاخذني تقارير
وترجعني تقارير
الى ايدي السكارى من رجال الامن
وانا احدق في عيونك علني القى الوطن »

أما جودت فخرالدين ، فانه يقرأ طريق الشام قراءة واعية ايضا ، فهو يكشف لنا من خلال قراءته كل المتآمرين على الوجود الفلسطيني ، من خلال «تل الزعتر» الرمز .

« يمتد طريق الشام طويلا في الوطن العربي
ويرسم خارطة للاعداء
ويترك آثارا كالنقط على الصحراء
تتحلق حول طريق الشام الممتد طويلا في الوطن العربي
قبائل لا تاريخ لها »

ويحاول فاين ملص ان يستفيد من قصة يوسف وتآمر اخوته عليه ، وموقف أبيه السلبي تجاهه ، فيعيد كتابة القصة من جديد من خلال عذابات الانسان الفلسطيني الذي يدرك ان اخوته يتآمرون عليه ، ومع ذلك لا يقوى يعقوب الفلسطيني الا على انتظار قميص ولده ليعود له بصره :

يقول في بداية القصيدة :

« استيقظت على الرابعة صباحا من عاشر يوم في الشهر الثالث للسنة الاولى من تل الزعتر
امعنت النظر حوالي طويلا فبكيت وعدت الى النوم العربي »

وفي نهايتها :

« والان على الرابعة صباحا من عاشر يوم في الشهر الثالث من تل الزعتر .
ارتد الي قميصك وافاني ورايت »

أما أحمد صلفي فانه يؤكد من خلال قصيدته «بطاقة انتماء الى الوطن العربي» انه بالرغم من المجازر التي تعرض لها الانسان الفلسطيني في مناطق متفرقة من الوطن العربي ، فانه ما يزال يؤمن بعروبته ، وبالعنف الثوري طريقا :

« بلدي .. يا بلدي .. يا بلدي
هذا زمن العنف الثوري .. وتحديد الاشياء »

وبعد ، فهذا تجول سريع في مناخات متفرقة من شعر الارض المحتلة من خلال القصائد المنشورة في هذه المجموعة ، وأمل أن نلتقي مرة اخرى ، من أجل الدخول في مناخات اخرى جديدة .

محمد الظاهر

رسالة تونس

الانتاج القصصي

ما زال الانتاج القصصي في تونس يشهد تعثرا في النشر وتقلصا في الاعمال التي ترى النور • ولا يعود هذا الوضع الى جدب في الكتابة أو ندرة في عدد المبدعين بل هو راجع الى أسباب ثقافية وسياسية بالدرجة الاولى •

ومن الطبيعي ان تنعكس هذه السمة السلبية في الانتاج المروج خلال الموسم الثقافي الراهن وسوف نستعرض فيما يلي ثلاثة نماذج من الانتاج المنشور في الفترة الاخيرة ، يتعلق الاول بالمجموعة القصصية الثالثة للكاتب « عبدالقادر بلحاج نصر » ويتعلق الآخران بمجموعة « أعمدة من دخان » للقاصة نافلة ذهب وبمجموعة « بلا رجل » للكاتبة حياة بن الشيخ •

تاتي هذه المجموعة القصصية بعد « صلعاء يا حبيبتي » الصادرة سنة ١٩٦٩ و « الزيتون لا يموت » الصادرة في سنة ١٩٧٠ • واثر توقف دام تسع سنوات لم يصدر خلالها أية مجموعة قصصية جديدة ، ها هو عبدالقادر بلحاج نصر يطالعنا في هذا الموسم بمجموعة « البرد » الصادرة عن الدار العربية للكتاب والمحتوية على عشر قصص • ونبادر أولا بابداء ملاحظة حول العنوان ، ذلك أنه يعكس « المناخ » الذي يخيم على كل الاقاصيص لان قراءة المجموعة توحي للقارىء بشعور البرودة وتنفث فيه نفسا يتدفق قتامة وحزنا ، فهو يقول : « فكرت في هذا الكتاب الصادر عنه وكانه قطرات من البرد تسقط على وجهها » • ويقول أيضا : « ومدت بعض الانهج ارصفتها باردة خالية في اتجاهاتها مختلفة » •

ومن المسائل الاساسية التي تتمحور حولها مواد هذه المجموعة قضية ضياع الانسان في المدينة ، ضياعه أزاء القيود الحديدية التي تكبله وضياعه بين الحشود الضخمة من الناس وبين مظاهر الزينة والترف ، يقول الكاتب على لسان أحد أبطاله : « في المدينة حيطان وأبواب حديدية وغرف ومحلات للتجارة وأرجل كثيرة وسيقان جميلة بيضاء وقبعات ونساء » • فالانسان كما يصوره الكاتب يجد نفسه أمام تيار جارف تائها حائرا محزونا ، تطوقه المشاجرات والصراعات والمشاكل الاجتماعية • وعبدالقادر بلحاج نصر يصف هذا القلق والاحساس بالغربة بالكلمات التالية : « في أطراف المدينة توجد أكداس من الحزن مكدسة بشكل فظيع ، أطفال يترقبون العربات وعربات نفد منها البنزين ورجل ضرب زوجته في أحضان عشيقها وفي قلب المدينة توجد المحكمة » • وتعكس هذه العبارات رؤية الكاتب لواقع المجتمع الذي يعيش فيه وبعبارة أخرى فهي ترجمة مركزة لقراءته الادبية للواقع • غير ان هذه القراءة تنهض على رؤية مسطحة للمجتمع تخللت كل قصص المجموعة فالكاتب يقف عند حد تصوير الواقع تصويرا آليا وما دام هذا الواقع مأزوما فمن المنطقي ان تتسربل القصص بالحزن والقتامة طالما ان المؤلف لا يملك بديلا تجاوزيا للمجتمع الراهن ، ومن هنا فقد وجد نفسه منقادا الى سحب رؤيته القاتمة على الظواهر والشخوص التي تعامل معها في قصصه والى اسقاط منظوره التشاؤمي على الاطار الذي يلف الخطاب القصصي • وينبغي التشديد ها هنا على ان هذه المدرسة القصصية ، والادبية عموما ، تقف على طرفي نقيض مع المهام الثقافية والادبية التي تمليها المرحلة الراهنة من تطور وطننا العربي وهي تجعل روادنا في طلاق مع متطلبات النمو والتغيير ومع الدور الحقيقي للكاتب والمفكر في معركتنا من أجل التحرر فليست مهمة المثقف والاديب أن يرسم لنا لوحات قاتمة وفجة عن الواقع ، بل ان يشرح هذا الواقع ويشخص مختلف مظاهره من أجل تمثل الحلول السليمة والبدائل التقدمية التي تؤمن تغييره ودفعه في الاتجاه الذي يخدم مصالح أوسع جماهير الشعب •

ولكي يلمس القارىء عقم هذه الرؤية في التعامل مع قضايا مجتمعنا العربي يكفي ان يراجع معالجة الكاتب لمسالة التناقض بين الريف والمدينة وتدرجه نحو الاستفحال والتعقيد باستشراء ظاهرة « النزوح » ، فالمؤلف يصف لنا هذه الظاهرة من خلال لوحات باهتة ومسطحة لا تستشف الجذور الاجتماعية والسياسية التي افرزتها والدوافع العميقة التي أدت اليها • ولاشك ان هذه المنطلقات المثالية في التعامل مع واقعنا جعلت هذا الاتجاه القصصي والادبي اتجاها كسيحا بعيدا عن ان يكون اتجاها تجاوزيا وتثويريا لانه يلتزم برؤية أحادية الجانب لا ترى في المجتمع الا واقعه القاتم دون ان تحاول التقاط واستخراج عوامل التطور وقوى التغيير الكفيلة بتبديل وجه الواقع أو استشراف افق مستقبلي يتحقق فيه محو القهر والاضطهاد وتحرر المجتمع •

أصدرت الكاتبة حياة بن الشيخ مجموعتها القصصية التي تحمل عنوان « بلا رجل » وجمعت بين دفتيها ٢٥ قصة كانت نشرتها على صفحات المجلات والصحف السيارة • وصدرت هذه المجموعة عن مؤسسات عبدالكريم بن عبدالله وهي تضم القصص التالية : « امرأة تحت الصفر » و « في مغاور الفخر » و « عاشقة السلطان » و « يوميات مجنونة » و « الشمس في قريتنا » و « هو وانا والنيل » و « المومياء » و « السمفونية الخالدة » و « اللعنة » و « المستنقع » و « قطط وفئران » و « بلا غد » و « الزقاق الضيق » و « حبيبي الفرنسي » و « الارامل » و « الحقيقة الثانية » و « اللحن الاخير » و « ما وراء القناع » ••• الخ وحاولت المؤلفة عبر مختلف هذه القصص (أو اللوحات) ان تعالج قضية شائكة ومعقدة وهي مسالة اضطهاد المرأة في المجتمع ، ولا يجادل اثنان في أهمية هذه القضية وحيويتها خصوصا اذا صدرت المعالجة عن ضحية من ضحايا ذلك الاضطهاد ، لكن الاهم من ذلك هو معرفة المنظور الايديولوجي الذي تنهض عليه المعالجة الادبية لمسالة المرأة في الوطن العربي • فكيف تعاملت حياة بن الشيخ مع هذه المسالة ؟ أول ما يشد انتباه القارىء لهذه المجموعة تلك النظرة العدمية التي طغت على الكاتبة وجعلتها تلون الاشياء بلون سوداوي وقد ترجمت ذلك بشكل جلي في قولها : « كل ما على هذه الارض عدم في عدم وسخف في سخف ، لم اخلق لكي أعيش في هذا العالم الفاسد ، لكنني لم أخير كذلك في أي عالم اريد ان اعيش ولا وسط أي مجتمع أود ان أكون ، لم اخير في وجودي ، في كياني ولا في كيفية تنظيم مستقبلي والتفكير في يومي ومستقبلي ، والتفكير في يومي وغدي ، اجبرت على الحياة واجبرت على تقبل تقلباتها القذرة ومفاهيمها الملتوية •• يا لي من بائسة مسكينة » لقد اقتطفنا هذا المقطع الطويل لانه يعكس بشكل وفي رؤية الكاتبة للواقع ، وينبغي ان نسجل ـ انطلاقا من ذلك المقتطف ومن المجموعة ككل ـ ان منظور المؤلفة ما زال يتسم بالمثالية والرفض الاطلاقي ، ويمكن لنا تلخيص الاسس النظرية التي تنهض عليها رؤيتها في ثلاثة محاور تشكل الدعائم الجوهرية لمنظورها الايديولوجي •

أ ـ **معاداة الرجل** : ان غموض الرؤية الايديولوجية لدى الكاتبة وفقدانها للاداة النظرية التي تمكنها من تحليل ظاهرة المرأة ضمن الاطار الاجتماعي العام الذي تتنزل فيه ، تحليلا ماديا ، ينطلق من الواقع الملموس وفق منهج جدلي ، يستوعب كل عناصر ذلك الواقع ، هذا الغموض جعلها تخلط في فهم التناقضات الاجتماعية فتعتبر الرجل هو عدوها لا المجتمع الذي يفرز الاضطهاد • وقد عبر عبدالواحد ابراهيم في تقديمه للمجموعة عن نظرة الكاتبة بقوله : « انها تنظر الى زوجها كرجل بدائي لم يستطع الى الان ان يتحرر من عقدة أجداده ، ولم يخرج بعد من محيط أبيه وعمه ، وخاله في أن يرى ان المرأة خلقت للبيت والسرير وانجاب الاطفال لا غير » ولئن كنا لا نجادل في ضرورة

محاربة التعامل السلبي مع المرأة وامتهان كرامتها الانسانية والطعن في مساواتها بالرجل ، فاننا نرفض ـ بالمقابل ـ سحب تجربة شخصية سلبية على المجتمع ككل ، للخلوص من ذلك الى اعتبار الرجل ـ في المطلق ـ عدوا في حين ان نظرة هذا الاخير للمرأة ليست سوى افراز لمجتمع يقوم على استغلال الانسان للانسان وعلى اضطهاد المرأة • وهذه الرؤية الاحادية الجانب قادت الكاتبة الى تصوير علاقة المرأة بالرجل كعلاقة متوترة وصدامية • في حين ان المسلكية الصحيحة في معالجة هذه العلاقة تقتضي التكاتف بين الرجل المتنور والواعي والمرأة الواعية المتحررة لخوض نضال واحد ضد الاضطهاد الاجتماعي في كل اوجهه •

ب ـ **الحرية الفوضوية** : دافعت حياة بن الشيخ عن مفهوم فوضوي لحرية المرأة ، ذلك ان التجربة السلبية التي نقلتها من خلال أقاصيصها حدت بها الى تبني مفهوم يتحلل من كل المبادىء والقيم الاجتماعية في حين ان الحرية تفترض تغيير وضع شائن لتعويضه بتنظيم جديد للمجتمع وبقيم تقدمية في تسوية العلاقة بين المرأة والرجل ضمن اطار اجتماعي يختفي فيه القهر والاضطهاد والاستغلال سواء كان مسلطا على الرجل أو على المرأة • بيد ان الكاتبة لم تستجل من تشخيصها للواقع الراهن أي افق مستقبلي بديل مما جعلها تضيع في سحب كثيفة من السوداوية والتشاؤم ترجمتها بقولها : « ماذا جرى ؟ هل الدنيا سوداء قاتمة أم هما عيناي لا تريان الا السواد ؟ ليتني أعرف ؟ لكن كل ما أعرفه انني يائسة •• يائسة فهل ليأسي من نهاية ؟ » •

ج ـ **انسداد الافق** : ان حياة بن الشيخ عجزت عن استشراف رؤية جديدة تجاوزية لوضع المرأة في مجتمعنا فهي ترى « الحياة كلها زقاق مظلم بلا منفذ بلا نور » (قصة الزقاق الضيق) هذا التلخيص المكثف يكشف لنا افتقار الكاتبة الى نظرية أدبية شمولية تصدر عنها في كتاباتها • ذلك انها تقف عند حد الفضح والتنديد دون اقتراح منفذ أو حل تثويري يخدم القضية التي تبنتها (قضية المرأة) • ومن هنا تتجلى لنا حدود الادب النسائي عندنا والنقائص الجوهرية التي تقعده عن مواكبة قضايا المجتمع والاضطلاع بدور طليعي في تشخيص الحلول لها • فهل تجاوزت الكاتبة (نافلة ذهب) في مجموعتها « أعمدة من دخان » هذه الرؤية الجزئية وعالجت قضية تحرر المرأة معالجة مادية علمية بعيدة عن التعتيم والاطلاقية ؟

عرفت القصاصة نافلة ذهب من خلال الانتاج الذي نشرته على صفحات مجلتي «الفكر» و «قصص» ، ثم تولت منشورات «صفاء» للنشر والتوزيع خلال هذه السنة اصدار المجموعة الكاملة لتلك الكاتبة • وفي محاولة لتثمين أدب الكاتبة وتنزيله ضمن مسار القصة العربية ، ذكر سمير العيادي في التقديم الذي كتبه لهذه المجموعة ان «الكاتبة نافلة ذهب التي نضجت قصصها مع تطور التجربة القصصية العربية منذ أواخر الستينات قد عرفت كيف تنشىء النص القصصي القصير ذا اللغة الشعرية والدلالة البالغة ، حتى لكأنها تشارك احدى شخصيات قصة «أعمدة من دخان» في بحثها عن «الابعاد والحواجز» بالتأمل والممارسة والتحليل قصد تعميق رؤية واقعية شاعرية ، فتتخطى أبعاد الواقعية السطحية أو المنبسطة ، وتتجاوز حواجز السرد والحبكة ، وتجافي الاطالة والاسهاب» •

فهل ينطبق هذا الكلام على الانتاج الذي ضمته هذه المجموعة بين دفتيها ؟

تجدر الاشارة بادىء ذي بدء الى ان الاتجاه الادبي الذي تنتمي اليه هذه المجموعة وكاتبتها هو نزعة السوريالية ، وهذه الحقيقة تمكننا من وضع الاصبع على الجذور العميقة لقطيعة نافلة ذهب عن واقعنا الاجتماعي وبالتالي فان ذلك الانتماء يقودنا الى معرفة السبب الرئيسي لفشل هذا العمل الادبي في الارتباط بالواقع ارتباطا ديناميكيا • فمن خلال قراءة الاقاصيص المنشورة ضمن المجموعة نلاحظ سيادة اللامعقول وغياب المنطق حيث يحل الهروب الى اللاوعي والخيال ، بدلا عن تشريح الواقع ، والضياع الفكري والاجتماعي عوضا عن الالتزام الواعي والتلاحم الحي مع مشاغل الجماهير • ويكشف لنا هذا المقطع من قصة « أعمدة من دخان » الضبابية التي تلف كتابة هذه القاصة وبعدها عن وضوح الرؤية الفكرية ، تقول في خاتمة القصة : « وعاد الضباب يلفها •• ورأت قامتها النحيلة تنبسط على الارض ، وقد لفها الضباب ولم تستنجد به ، ولم ترد الخروج من شباك الضباب ، بل بقيت تنظر اليه ، حتى غاب عن عينيها •• لقد أصبحت هي أيضا عمودا من دخان ! •• » فالكتابة هنا لا ترسم لنا توجهات واضحة بناء على تحليل واقعي للقضايا التي لها مساس بحياتنا بل هي تهوم في عوالم سريالية بعيدة كل البعد عن ترجمة معاناة الانسان العربي وتطلعاته الى الحرية • ومن هنا فاننا نجزم بان هذا العمل القصصي (أي المجموعة) جاء كنقيض « لتطور التجربة القصصية العربية منذ أواخر الستينات » على عكس ما ذهب اليه سمير العيادي ، لان مسار نمو القصة العربية ونضوج التحامها بمشاغل الجماهير الواسعة قد افضيا الى تجذر الاتجاه الواقعي وافرزا التزاما عميقا لدى الادباء بتوظيف انتاجهم في قضية نهضة وطننا العربي ، وذلك عبر عملية تطور جدلية خاض خلالها الكتاب التقدميون صراعا شاقا ضد المدارس الفنية الرجعية ، ولكن نافلة ذهب توجد في قطيعة مع هذه المكاسب والقفزات الجوهرية للحركة القصصية •

ونعتقد ان الساحة الادبية في تونس شهدت منذ بداية السبعينات فترة مخاض عسيرة ولدت في المجال القصصي تيارا نضاليا مثله العديد من الكتاب ، وقد جمع بعضهم انتاجه ودفعوا به الى دور النشر ، ونحن ننتظر صدور هذه المجموعات الجديدة لتثمين درجة النضج التي ادركها مسار القصة القصيرة في تونس •

مهرجانات ثقافية

منذ عدة سنوات أصبحت تنظم عبر المدن التونسية مهرجانات ثقافية صيفية أخذت في التكاثر والتنوع حتى بلغ عددها هذه السنة رقما لم يبلغه سابقا •

وتحتوي هذه التظاهرات على برامج متنوعة تتراوح بين عروض سينمية وسهرات موسيقية ومحاضرات وعروض مسرحية وغيرها • ويحق للمرء ان يتساءل ، وقد انتهت كل هذه التظاهرات ، عما قدمته للجمهور من مادة ثقافية •

ويجدر التنبيه بادىء ذي بدء الى ان برامج هذه المهرجانات تضم انتاجا تونسيا محليا كما تضم عرض برامج واردة من اقطار عربية متعددة وكذلك من بلدان أجنبية • واضخم هذه المهرجانات ـ بلا جدال ـ هو مهرجان قرطاج الذي تنتظم سهراته في مدارج المسرح الاثري القريب من العاصمة ، بيد ان عروضه التي بلغت أربعين عرضا خلال ٥٣ يوما لم تشكل كلها مادة تثقيفية وتوعوية للجمهور ، بل ان الكثير من تلك العروض لم يكن سوى وسيلة للاستلاب والتغريب الثقافي ، بحكم ضحالة المادة المعروضة وفجاجتها في كثير من الاحيان ، وهو امر اعترفت به حتى الصحف الرسمية(١) •

اما المهرجانات التي تميزت بقدر أدنى من التجديد والجدية ـ نسبيا ـ فتنحصر تقريبا في مهرجاني طبرقة وقابس ، لكن هذين المهرجانين ، بحكم بعدهما ، لم يستقطبا جمهورا كثيفا مثل سائر التظاهرات الاخرى ، مما طبع تأثيرهما واشعاعهما بالمحدودية •

وقد اشتمل مهرجان قابس على محاضرات حول التكامل الاقتصادي العربي والمذاهب السياسية ومشاكل العصر والطاقة وتشغيل المراة كما اشتمل على عروض سينمية لافلام تونسية وجزائرية ومغربية واجنبية .

واحتوى مهرجان طبرقة من جهته على عروض سينمية ومسرحية تقدمية ، والملاحظ انه جرت العادة على تنظيم « جامعة صيفية » بصفة موازية للمهرجان ، وتلقى في نطاق هذه الجامعة محاضرات فكرية وسياسية وتنظم منابر للنقاش ، غير ان هذه الانشطة الثقافية تظل محصورة ، كما ذكرنا في بوتقة ضيقة .

اما بقيـة المهرجانات فتتوزع برامجها بين اصناف اربعـة من العروض :

١ ـ **العروض الفولكلورية** : وهنا برزت الفرق الاجنبية القليلة مثل فرقة اوبرا بكين وفرقة الفنون الشعبية السوفياتية والمجرية ، وكذلك فرقة الفنون الشعبية اللبنانية التي سهر مديرها فهد عبدالله على استخراج لوحات حية من تراثنا العربي لتقديمها في أثواب جديدة وعصرية ، ولكن العدد الضخم من العروض الفولكلورية الاخرى كان بعيدا كل البعد عن تغذية الجمهور بالثقافة التقدمية التي تمثل الوجه المشرق للحضارات التي نريد التعامل معها .

٢ ـ **الموسيقى** : اشتركت في المهرجانات فرق موسيقية محلية واخرى عربية مثل فرقة الانشاد البغدادي وفرقة مصطفى ماهر السورية وكذلك فرق أجنبية ولاسيما فرق الجاز مثل فرقة ري تشارلز وفرقة « مانفو جاري » الانكليزية و « ميكي باركر » وغيرها .

ولئن تجاوب الجمهور مع الفرق العربية الجيدة كفرقة الانشاد البغدادي كما كان قد تجاوب مع فرقة الموسيقى العربية فيما مضى ، فقد اتخم من جهة اخرى بالسهرات التافهة والتخديرية كتلك التي اقامها الهادي حبوبة وصالح الفرزيط في عدة مهرجانات لما يمثله هذان الاخيران من هبوط واسفاف وطمس لوعي الانسان العربي .

كما ان الفرق الغربية المانية كانت او فرنسية او انكليزية مثلت اتجاها يعمق الاستلاب الثقافي ويبتعد بالجمهور عن قضاياه الحقيقية ويعيق بالتالي نمو الوعي الوطني والديمقراطي في ذهنه .

٣ ـ **المسرحيات** : لم تخرج المسرحيات بدورها عن السمة الرئيسية التي طبعت مهرجانات هذا الموسم فبصرف النظر عن بعض المسرحيات التقدمية الجديدة ، اتسم الانتاج المعروض اما بالهزال والتسطيح واما بالتكرار بحكم كون الجمهور قد سبق له ان شاهد عددا من المسرحيات المعروضة مثل « حمة الجريدي » و « الاستاذ كمال » و « الكريطة » الخ .. ولا ننكر تواجد بعض الاعمال الجيدة مثل « مقامة لم يكتبها البديع » التي تشكل قراءة جديدة لواقعنا العربي تعتمد على تراثنا الغني والعميق ، وكذلك « سياسة الفضلات » و « مهاجر زاده الخيال » . كما نشدد هنا على العمل المسرحي الملتزم بقضايانا العربية الذي قدمته فرقة نهاد قلعي السورية تحت عنوان « على نخبك يا وطن » من تاليف محمد الماغوط ، وقد لاقت هذه المسرحية الطلائعية اقبالا لم تعرف الساحة الثقافية مثيلا له .

وتقف هذه الاعمال الجادة والناضجة على طرفي نقيض مع الانتاج الهزيل والساقط الذي ظهر على الركح في بعض المسارح مثل ما يسمى « باوبريت محكمة الشياطين » وهو عمل مبتذل هدفه تزييف كل حركة نضالية شهدتها الساحة التونسية وتشويه أهدافها .

٤ ـ **الافلام** : استاثرت بعض المهرجانات دون غيرها ـ أو أكثر من غيرها ـ بالعروض السينمية واشتملت هذه العروض على أفلام عربية وطنية من تونس ومصر والجزائر وغيرها (الارض ، شمس الضباع ، عمر قتلاتو الخ) وعلى أفلام عالمية تقدمية مثل « زاد » و « خبز وشكلاطة » لفرانكو بوتزاني الذي يتحدث عن الهجرة الايطالية الى سويسرا .

وخلاصة القول ان هذه التظاهرات تكشف لنا كما قلنا في موضع آخر(٢) « انعدام ارضية ثقافية وطنية متكاملة للمهرجانات الصيفية ، ذلك ان هذه التظاهرات تنطلق من منظور لا يضع في الحسبان سوى الترفيه عن الجمهور ودغدغة مشاعره البسيطة وميوله « الفكاهية » وليس العمل على ترسيخ مبادىء وقيم ثقافية وفنية ديمقراطية ومعادية للامبريالية لديه ، بل اننا لا نجانب الحقيقة اذا قلنا ان الهدف من هذه المهرجانات هو المساهمة ـ الى جانب وسائل الاعلام الرسمية القارة ـ في صرف الجمهور عن التفكير في مشاكله الحقيقية وبالتالي طمس تطلعاته التقدمية المشروعة وافراغ طاقاته الفكرية وتسطيح وعيه » . فهل آن الاوان لمراجعة سياسة المهرجانات ـ وقد تردى بعضها ـ بل أهمها في أزمات حادة ؟ وهل ستتغير ارضيتها في اتجاه تشجيع الثقافة الوطنية وتعميق التبادل الثقافي مع اقطار الوطن العربي ، والافادة من الثقافات العالمية التقدمية ؟ وهل سيقطع الطريق في وجه الثقافة الامبريالية التي تعمق الاستلاب الفكري والتبعية الثقافية حتى نتمكن من رفع مستوى الجمهور ، وتحسيسه الى الفن العربي والعالمي التقدمي ؟ ذلك ما ستيجب عليه برامج مهرجانات السنة القادمة ...

معـارض فنيـة

انتظمت خلال هذا الموسم بعض المعارض الفنية الهامة ابرزها معرض جماعي عربي اشترك فيه عدد كبير من الرسامين العرب من العراق والبحرين والسعودية ومصر وارتريا والاردن والكويت والجزائر ولبنان وتونس وسوريا والمغرب وفلسطين والسودان علاوة على ايران وتركيا . كما نظم الفنان الرسام العراقي صلاح العلي بالعاصمة التونسية معرضا دام قرابة الشهرين .

ومن جهة اخرى نسجل تنظيم « المعهد القومي للاثار والفنون » لمعرض خاص بالاثار احتوى على الاكتشافات الاخيرة التي قامت بها منظمة اليونسكو في نطاق الحملة الدولية لانقاذ آثار قرطاج التي دامت من سنة ٧٣ الى السنة الحالية .

(١) قالت جريدة الصباح مثلا (١١ آب ١٩٧٩) « وأخيرا سقط المهرجان نهائيا في التفاهات وانقلب الى محل تجاري بحت والمسرح الاثري بقرطاج يحتضن اليوم مهرجانا يفتح أبوابه للسهرات التجارية والبرامج التي لا تنسيق فيها ولا وحدة الى جانب كونها لا تتمتع بمواصفات محددة مركزة مرتبطة بمنهج فكري معين » .

(٢) انظر جريدة « الراي » التونسية العدد ٧٤ ص ٨ .

وليد خشانه

رسالة المانيا الديمقراطية

حديث مع الشاعر الالماني هيلموث برايسلر

من الشعراء المعروفين بجودة وغزارة انتاجهم في جمهورية المانيا الديمقراطية هيلموث برايسلر والمقابلة التالية معه تقدم تعريفا له ولافكاره واسلوبه وانتاجه •

س : لقد قدمت في السنوات الثلاثين المنصرمة اعمالا شعرية واسعة في شتى اغراض الشعر وابوابه • ودواوينك الاخيرة ذات محتويات واشكال جديدة ومنها ما يخص الشعر السياسي بشكل بارز • فما هو العامل المهم في تنوع محتويات شعرك •

ج : كلما زادت خبرة المرء في العالم على مدى السنين نمت معها أفكاره واحاسيسه في الحياة • وهذه الافكار والاحاسيس تنبعث في الكتابة • ان الاهتمامات والمواضيع تتبدل باستمرار ولكن الخلفية الفكرية تبقى راسخة الاساس •

س : كل شاعر يقف على اكتاف كثير من الناس • والناس الذين اقتديت بهم في شعرك هم اولئك الذين اتخذوا النضال في عصرهم سلاحا لحياتهم وحياة مجتمعهم • فاية حوادث ومعارف ادت بك لاحتلال هذا الموقع ؟

ج : اني من مواليد ١٩٢٥ أي أنتمي الى لاجيل الذي عايش الحرب ، وقد أصبحت عن طريق الادب وعن طريق الشعر بصورة خاصة شاعرا اشتراكيا ، كنت في البداية معلما جديدا وقد اكتشفت مع زملائي الادب المعادي للفاشستية • والكتب التي نشرت قبل عام ١٩٣٣ وشعر شعراء المنفى وقصص وأشعار مارشفيتسا وبيشر وكيستنز ومايا كافسكي وتوخولسكي وبريشت وفاينرت واخيرا نيرودا كنا نعرضها في معارض وحفلات ادبية في القرى في الاعوام من ١٩٤٨ حتى ١٩٥٣ وفي نفس هذه الفترة استيقظت في نفسي الميول لنظم الشعر الذي استطيع به أن أجعل الاخرين يسلكون طريق الاشتراكية • وهكذا الفت ديوان «اصوات الموتى» وديوان «اصوات الاحياء» • وكان هدفي منهما ان اؤثر في سلوك وسيرة حياة بعض الناس • فديواني «أصوات الموتى» هو مجابهتي لزمن الفاشستية وهو صيغة لافكاري وأحاسيسي وارادتي • وكذلك الحال في ديواني «طلبات انتماء» وقد حاولت به ان أوضح ضرورة التزام المواطن بواجباته • وهذا الديوان اجابة مني على اسئلتي الذاتية كما انه تعبيري الواقعي عن انتمائي •

لقد تاثرت كثيرا بكتب الاشتراكية ومنها كتاب الفريد كوريلا «افتحوا نوافذ» فهو كتاب رائع في نظري • فالنوافذ هي امكانات الفنانين لاكتشاف قوة وعينا وطموحنا وقيم معارفنا ومشاهداتنا • لقد كان لدينا معلمون ممتازون مثل نيكولاي يانسين ويواخيم اوليتش اللذين حولا حماسهم الفني الينا وتعلمنا منهما • وكان الفريد كوريلا المحرض العقلي ضمن هذه المجموعة التي شكلها بنفسه وقد ألح علينا بأن ندرس الفروع المتعددة الجوانب من علم الجمال والادب الرفيع والفلسفة والموسيقى بشكل شامل • وقد اعتراني بهجة أصبحت تلازمني جراء صلتي بالكتاب الناشئين وتعاوني معهم • وكانت تلك ثمرة فترة الدراسة في معهد الادب في لايبزج وعملي معلم مدرسة حيث اطلعت على امور أدبية كنت أجهلها من قبل • ان قصصي حول الجنود لم تخرج للوجود لولا صلتي المستمرة ولقاءاتي المتكررة في حلقات الكتاب من جنود الحدود • وهؤلاء الجنود الذين يحرسون حدودنا يقومون بخدمة شاقة • وفي أثناء الحديث معهم يسردون لي مشاكلهم فتبرز لي بذلك شخصياتهم وقصص حياتهم • ومن يكتب قصصا فلا بد له من مثل هذه اللقاءات • أما الشعر فعلى العكس من ذلك اذ ان الشاعر يحتاج الى خيال وخبرة ذاتية في حياة القراء •

س : اي الامكانات الجديدة قائمة الان في تاثير الشعر الاشتراكي في نظرك وكيف تبدلت حاجة القارىء الى الشعر ؟

ج : ان ما يثيرني ويحركني يدعوني الى التعبير عنه ، بالشعر ، وهذا يشمل شعر المناسبات فهو مفيد ولا يمكن الاستغناء عنه أسوة بغيره من أنواع الشعر • فيجب أن يكون له تاثير في نفس اليوم الذي ينظم فيه والا فان تاثيره يضمحل • واعتقد انه من الضروري هنا ان نزيد من المطاليب الاجتماعية قوة أي ان نشجع الناس على مطاليبهم والتعبير عن رغباتهم • وبصورة عامة تبدو لي الامكانية للشعر قد زادت فالاستعداد لقبول وتقبل الشعر دون ريب • ولابد لكل ديوان شعر صغير أن يحظى بمن يقتنيه • وكثيرا ما الاحظ ان الزوايا المنعزلة لقراءة الشعر في حوانيت بيع الكتب أصبحت لا تلائم الزمن •

س : لقد حققت نجاحا كبيرا في نشر مجموعة شعرية لكثير من شعرائنا في الاونة الاخيرة وعنوانها «انظر هذا هو عصرنا» وكثيرا ما يستشهد بمقتبسات من هذه المختارات الشعرية المعاصرة في شتى المناسبات •

ج : انها تقرأ كذلك في الغرف الهادئة •

س : انها مختارات شعرية تعتبر وثيقة للحياة اليومية الاشتراكية وهي ذات تاثير في تبديل حياتنا ولها قيمة كبيرة في خدمة الادب والفن كما انها تعبر عن نشاطك وجدك الذي يشبه نشاط النحل • ويبدو لي انك اخترتها للطبع والنشر بعد التشاور مع زملائك •

ج : اني اقرأ باهتمام ما يكتبه زملائي • وقد جمعت منذ ثلاثين سنة مختلف القصائد الجيدة لمختلف الشعراء وعلى مختلف درجات حماسهم وتفكيرهم واتجاهاتهم • وهذا ما نحتاجه بتسامح وحرية • فالفرد وحده مثلا يستطيع أن يقدم انجازا كبيرا مثلما تقدمه مجموعة بالتعاون ، فالمجموعة تساعد على التكامل بشكل مدهش •

س : وهذا يشمل اعادة نظم ما يترجم من شعر اللغات الاخرى • فقلمك نقل ما هو جميل ولاسيما من الشعر الروسي • لقد قال الشاعر كوبا وهو من كبار شعراء المانيا الديمقراطية ان ناظمي الشعر المترجم يمنحون مواهبهم شاعرا آخر وهم الايدي الامينة للصداقة بين الشعوب •

ج : صحيح • كما ان الشعر المنقول نظما يؤدي الى اثراء الخبرات والاكتشافات الشعرية التي يتصف بها صديق بعيد • اني أنظم الشعر المترجم الذي يتجاوب وذوقي ومشاعري ويثيرني • وفي عملي هذا في ترجمة الشعر نظما تتولد لدي شجاعة في انتاج شعري الخاص بي • فعندما أردت ترجمة شعر الشاعر الجيورجي سيمون تشيكوفاني نظما اطلعت قبل ذلك على القفقاس ثم انهمكت بحماس في شعر تشيكوفاني فتجلى لي القفقاس بشكل أوضح وأعمق • ان القارىء يتوق الى معرفة المحتوى الاصلي والشكل الاساسي والخصائص النوعية للشعب الذي نترجم شعره •

س : هذه خبرتك ومعرفتك بصفتك تنظم الشعر المترجم فما هو موقفك الشعري الذاتي ؟

ج : لا حاجة للتحدث فما من أحد ينجو من الاخفاقات • اني انطلاقا من بيت شعر أو من حافز معين أو من شيء غير محدد أبحث عن وزن وموضوع وصياغة لشعري بالشكل الذي أراه مناسبا وعندئذ أضع أصبعي على الوتر طامحا في أن يصل شعري الى الناس وان

يحركهم مدركا بانه لا يمكن ان يحركهم ما لم يتصف بعمق الفكرة وقوة التعبير . واني ارغب في أن تكون آمالي وأشواقي قريبة الى القارىء . وأحد دواويني هو «حنيني ـ الانسان» ولكنني لم أبلغ حتى الان ما أصبو اليه واعتقد ان هناك أهدافا ما تزال بعيدة وهي كامنة في المستقبل وهذا ما يلهمنا للعمل من أجل الوصول اليها حقا .

+ − +

يا للفقير الذي لا يعرف كيف يحلم
الاحلام الجيدة بايام مليئة
عندما تحملنا افكار اليوم
الى هدف بعيد ننصب له جسورا
الى سواحل لا انسان يعرفها بعد
فقير هو من لا يعرف كيف يحلم .

+ − +

يا للفقير الذي لا يعرف كيف يحلم
في استخدام قطعة عمل بين يديه
ليضيفها الى ما هو عظيم
ولا يعلم كيف يتم جهده الصغير
بشكل افضل من اجل شيء اعظم
يا للفقير الذي لا يعرف كيف يحلم .

+ − +

مسكين من لا يعرف كيف يحلم
عندما تهدهده انفاسه في الليل
بامراة واطفال ينامون بقربه
متعبين من انتصاراتهم الصغيرة في العمل
وحواليهم تغني المدينة اغنية الليل بصوت منخفض
يا للفقير الذي لا يعرف كيف يحلم .

+ − +

قصيدة « الحب والبغض »

تحت بحار من الأسى الدافق
تزدهر الوان بهيجة متفتحة .
جميل هو حب الناس
انهم يحفظون بعضا لبعض
ما يشتاقون اليه
ويتهادون بينهم
دون ديون
ويعود احدهم الى الاخر
دون ان يتلصصوا
ويتلاطفون في الليل
كما يشاءون
ويقدمون لانفسهم في النهار
عملا كاملا للاخرين
نهارا وليلا دائما الى الاخرين
دون ان يفقدوا انفسهم
غير ان الحقد
هو الاخ القوي للحب
انه يعيش ما دام الحب في ضيق وحرج
وما دام الحب مهددا بالخطر

+ − +

جيد هو الحقد
ضد الاكواخ المظلمة
التي يعمى فيها الحب
ضد الحساء الهزيله
التي يموت بها الحب جوعا
ضد البؤس والفاقة
اللذين يضيق بهما الحب حتى يموت
جيد هو الحقد
ضد الفقر الذي هو اقوى من الحب
ضد الناس الذين يسببون البؤس والفاقة
ضد الامور والافعال التي
لا قوة للحب امامها
جيد هو الاخ القوي للحب ،
الحقد .

قصيدة « الحاضر القديم »

غابة الاشجار التي عمرها الفا عام
طرق صخرية لينة كالرخام
كجسد متساو منحن ناعم
تلامسه الاقدام برقة
حاضر ازلي يطبق علي
وانا حافي القدمين وصغير
دافينشي
الذي لم يعرف عن الحب شيئا بعد
سبارتوكوس
الذي لم يدرك بعد شيئا من القوة
وعلى البعد من تحتي يوشوش البحر
وتخرج الى الساحل عصابات لصوص
شبان رعاة وبطل ،
احلم بالنضالات ، اجتازها
واحمي الابرياء والحب
واهز دنيا العنف .

مرتضى الشيخ حسين

□ رسالة وارشو

مهرجان كراكوف للفلم الملتزم

يتميز المهرجان العالمي للافلام القصيرة في مدينة كراكوف البولندية بطابع خاص سمته الرئيسية هي الاخذ بالطريق الوسط بين الفلم الملتزم والاخر بمختلف اصنافه الفنية والمضمونية ومن هنا جاء شعار المهرجان : (القرن العشرون) . والامر لا يحتاج الى نباهة كبيرة حين اقول بأن مهرجان كراكوف يبدو متزنا بل حذرا بالمقارنة مع المهرجانات العالمية الاخرى كمهرجان اوبرهاوزن او لايبزج . حتى ان ناقدا بولنديا قال مرة ان مهرجان كراكوف يفضل الشكل الكلاسيكي والناضج و .. المنطلق النفعي . فافلام المشاكل السياسية والاخلاقية التي تلجأ الى الاساليب المصدمة او بالغة الحدة او التجريبية لا تلقى كامل الرضا لدن منظمي المهرجان ولجنته التحكيمية . وهذا الناقد شكا ايضا من التمسك الصارم بهذا المبدأ . فالمهرجانات الاخرى كانت مرآة واسعة سمحت لتيارات عديدة كان لها هديرها الجارف في السينما الغربية خاصة كالتمرد السياسي والموجة الايروسية وحركة الرفض بافلامها التي اسموها بافلام التعليمات (كيف تصنع قنبلة مولوتوف وتنظم الاضراب الخ) والاخرى التي تتناول الواقع بأسلوب التسجيل الالي ثم التسجيل الالكتروني للون والحركة والشكل .

ان جميع حالات الجنون هذه سواء اكانت عابرة او تقود السينمائيين الى طريق مبدع ، لم تجد لها حلبة في مهرجان كراكوف ·

اذن فهو مهرجان قد اختار طريق السلامة بين هذه التيارات الهادرة ولو ان هذا الطريق يمر أحيانا في قلب هذه التيارات ··

والواقع ان مهرجان كراكوف يوفر عددا من الفرص لافلام من هنا وهناك (هذا العام اشترك فيه ٣٠ بلدا الى جانب المنظمات العالمية) الا أن شكوى النقاد تنصب على الانتخاب ذاته · وبعضهم يقول ان افلاما كثيرة دخلت المهرجان بدون البطاقتين الفنية والفكرية او باحداهما ··

ويقال ايضا ان مهرجان كراكوف بدون (بروفيل) سياسي او فني محدد بدقة شأن مهرجان اوبرهاوزن وهذا لايعني بالطبع لا سياسية المهرجان بل على العكس فهو مثابر منذ سنين على خلق توازن ودرجة حرارة خاصة به في ميدان الفلم القصير السياسي والاجتماعي · ويكفي ان نستعرض هنا افلام هذه السنة التي كانت بينها افلام سياسية كثيرة وفي مقدمتها الفلم البولندي الفائز (**حين انظر الى صورتك**) · انه فلم مبتكر يتحدث من خلال الصور الفوتوغرافية عن حياة انسان بكاملها · ولا حاجة للقول ايضا ان كل بلد ومنطقة بل كل فنان يعيش قضاياه ويمنح الاولوية والاهمية لمسائله وبالاعتماد على الاوضاع الخاصة والاخرى السياسية والاجتماعية كذلك بالاعتماد على هرمية الحاجات والقيم والمقاييس · وهذه الحقيقة البدهية تتبادر الى الذهن عند كل لقاء عالمي من هذا النوع او غيره مثلا فنانو المانيا الغربية يكرسون جل افلامهم الملتزمة لمسالة انبعاث الفاشية · وهذا العام عرضوا في كراكوف فلم (يومان من شهر ايار) · وهو فلم ريبورتاجي يتحدث عن تظاهرة للنازيين الجدد · اما منظمة التحرير الفلسطينية فقدمت فلما قصيرا عن (يوم الارض) · وفنزويلا تحدثت عن التخلف والجوع والموت المبكر ولوحظ انه فلم قريب من الفلم الايطالي المعروف (حياة الكلاب) ومن القطب الاخر جاء الفلم الكندي الذى يتحدث عن مجتمع اخر لا يعاني من الجوع وبدائية العيش بل من مشكلة من النوع الاخطر : زوال الصلة الانسانية بين الافراد · وهناك فلم اخر من المانيا الغربية (باعة الزهور الصغار) ويتحدث عن عائلة من بانكوك يكدح افرادها كلهم صغارا وكبارا من اجل الرغيف · والموضوع ذاته عالجه فلم من كولومبيا · اما الافلام الفائزة ففي مقدمتها فلم (الجلجلة) اليوغسلافي والمكرس لموضوع العمل · والفلم يتحدث بدون تعليق وموسيقى وصور مبتكرة عن قيام عدد من العمال بقطع رحى للطاحونة من كتلة حجر ضخمة · ويتابع الفلم هذا الجهد الشاق الذى لايثمر دائما فاحيانا تتعرض الرحى المنحوتة الى الكسر في اللحظة الاخيرة ·· وهكذا يبدأ العمل السيزيفي من جديد ·

وفي المهرجان كان هناك افلام كثيرة لا يمكن وضعها في الرف السياسي او الاجتماعي بل هي مجرد استعراضات اسلوبية او مسك لظواهر من السطح ولعل دخول هذه الافلام الى حلبة المسابقة في المهرجان كان نوعا من خلق المعادل الاخر امام الافلام السياسية والاجتماعية الملتزمة التي رغم انها كانت الاكثر فقد نالت القليل من الجوائز · والنقد الذي رافق المهرجان فسر هذا الامر بصور عدة وحتى ان امنية احد النقاد كانت في ان يفوز احد هذه الافلام السياسية المتواضعة (ولنقل فلمنا الفلسطيني « يوم الارض ») والمحرومة من التكنيك المتانق او الباهر باحدى الجوائز غير الرئيسية على الاقل · ان حجة المحكمين الدائمة هي ان هذه الافلام تنضح صحافة (وبعضهم يقول تنضح دعاية سياسية مباشرة) الا ان منحها الجوائز يمكن ان يقود ، وعلى حد تعبير احد النقاد ، صوب ·· الحياة · فعبادة الاعتدال الكلاسيكي التي يمارسها المهرجان لا تنفخ حياة جديدة ولا موديلا جديدا ·

وهناك مسالة اخرى هامة · فجميع المهرجانات العالمية تصب فيها موجتان الاولى هي التي تفوح برائحة الهواية والثانية الافلام الناضجة التي تكشف عن افق فني وعطاء معين · وكثير من الحق بجانب محكمي المهرجان اذ تعلق الامر بالتمييز بين افلام الموجتين · فالهواية المحرومة من المشغل الفني تبقى هواية ولا يمكنها ان تكون عامل تاثير وتحريك او تغني الداخل الانساني بتجربة فكرية او شعورية جديدة · وقد تبدو هذه المقولة متناقضة مع ما قيل عن تلك الافلام السياسية المتواضعة الا انه تناقض في الظاهر فحسب ، فالنضج الفني يخص الدرجة وليس المطلق · ومن هنا جاءت شكاية اولئك النقاد من مهرجان كراكوف وكونه ياخذ بفضيلة الاعتدال وحتى في حقل الجوائز ···

الفيلم الروائي التلفزيوني

اصبح امرا طبيعيا ان تولي كل دولة اهتماما كبيرا للدور الاستثنائي الذي يلعبه الان التلفزيون بين وسائل الاعلام الجماعية · فشيوع هذا الشكل ودوره الضخم في تعميم الثقافة ودمقرطتها وتعميق التلاحم الثقافي للمجتمع اصبحت كلها أمورا لا تخضع للنقاش · ان شيوع التلفزيون هو ظاهرة قد لا تدرك المخيلة عواقبها تماما · وفي بولندا هناك حوالي سبعة ملايين جهاز تلفزيون مسجل (عدد السكان ٣٥ مليونا) وكل رابع ساكن في المدينة والسابع في الريف يملك جهاز تلفزيون · وعامة تتاح لكل مواطن فرصة مشاهدة التلفزيون · وتشير الاحصاءات والاستقصاءات الى ان بولنديين كثيرين يحل التلفزيون لديهم محل الصحيفة والكتاب والسينما والمسرح · والمتفرج يكرس اربع ساعات في يوم الاحد لمشاهدة التلفزيون ويوم السبت ثلاث ساعات وفي الايام الاخرى ثلاث ساعات وبالطبع فهذه الخاصية الاساسية للتلفزيون (الايصال البصري والسمعي) توفر امكانيات ضخمة لتحفيز العقول والخيال وصياغة الرأي والموقف · وفي بلد كبولندا يكون امرا مفهوما ان يتحول التلفزيون الى اداة هامة في تطبيق السياسة الثقافية وخاصة في سنوات السبعين ·

ان منظري التلفزيون ينقسمون الى فئتين الاولى تعامل التلفزيون كوسيطة مهمتها اشاعة ما ينتج في حقول الفن الاخرى حيث تنكر هنا امكانيات الخلق المستقل على التلفزيون ، والثانية ترى العكس · فالتلفزيون ببرامجه المتنوعة يمزج فنونا شتى ويدمج عناصر الفنون التقليدية بالاخرى الجديدة اللصيقة بخصائص التلفزيون كظاهرة جديدة للفن والتكنيك · وهم يجدون في التلفزيون جمالية جديدة · فالتلفزيون لا يعامل كناقل او وسيطة اشاعة فحسب بل كخالق للقيم الثقافية · وفي حقل الفلم خلق التلفزيون نموذجا جديدا حقا وخاصة اذا خص الامر معالجة القضايا الجارية ، والبعض يتساءل : ما هو هذا الموضوع الجاري او المعاصر ؟ فهنا الكثير من الفخاخ · ففكرة الموضوع المعاصر اهليلجية لحد ما ، ومضمونها لا يملك معنى محددا · فاصطلاح (المعاصرة) يشمل كل شيء يحيط بالبولندي ، العالمين القريب والبعيد ، الظواهر الايجابية والاخرى السلبية ، القضايا الكبيرة والاخرى الصغيرة ، التقدم والتراجع والخ · الا ان ادوات السياسة الثقافية تحسم مسالة الاختيار ، اختيار القضايا التي يراد لها ان تحتل الموقع الاول في اهتمامات المجتمع · كذلك فخصيصة التلفزيون انه يعيش الراهن والجاري من الاحداث والقضايا والاهتمامات وهنا لا توجد تلك المسافة الزمنية التي نجدها بين الفنون الاخرى والعالم الخارجي · وعموما ليست كل اعمال الفن ردود فعل فورية · الا ان طبيعة العمل في التلفزيون تتطلب اختصار المسافة بين القطبين ـ العمل الفني والحدث الخارجي · ولاشك ان هذه الصفة المميزة للتلفزيون جعلت من فلمه الروائي اكثر التصاقا بالقضايا الراهنة · وجرى مرة استفتاء كانت نتيجته ان معظم المشاهدين يفضل الفلم التلفزيوني الذي يعالج القضايا الراهنة رغم ان هذه القضايا تثار يوميا في نشرات الانباء والمواد الاعلامية والصحفية وغيرها ·

ان التلفزيون بفلمه وريبورتاجه قد حقق تلك الامنية الخفية او المعلنة لدى الفرد وهي ان يتطابق مع بطل الشاشة الذي يكون في اغلب الاحوال التلفزيونية الفرد العادي · فهناك مثلا مسلسل تلفزيوني

بولندي طويل عن حياة سائق شاحنة وما يلقاه خلال تنقلاته من احداث ومواقف هي من نسيج الواقع • وهناك مسلسل اخر يتحدث عن اللحظات الحاسمة في حيوات معاصرة من خلال ريبورتاج لصحفي اذاعي يسائل عابري الطريق • وعندما تبدلت السلطة العليا في البلاد في اواخر الستينات بادر التلفزيون بانتاج مسلسل جديد عنوانه (المدراء) وكان مكرسا للتغيرات الجديدة التي شملت الموقف من العمل والادارة في الاقتصاد • والحق انه مسلسل جريء من ناحية كشف الامراض البيروقراطية والاخرى المزمنة في الجهاز الصناعي وغيره • وقد كشف عرض هذا المسلسل بصورة بينة ما يسمونه هنا بالحاجة الى اقامة الحوار مع المجتمع حول القضايا الاساسية التي تخص حياة البلاد • فهذا المسلسل قام بنوع من المجابهة بين التجارب الشخصية للملايين وبين احداث عشر سنوات ونيف من تاريخ بولندا المعاصر • والفلم تناول حقائق مرة وصعبة لم تكن بالطبع مجهولة لدى المجتمع الا انها كانت معالجة بصورة اخرى في وسائل الاعلام وبينها التلفزيون • وتشهد على شعبية هذا المسلسل ان ٨٤٪ من المجتمع قد شاهده مما يبرهن على صحة النهج القائل بمعالجة القضايا المعاصرة مهما كانت صعبة ومعقدة • فمردود ذلك هو جر الناس الى الالتزام فيها فكرا وعملا • ان الامر لم يقتصر على مشاهدة المسلسل • فقد جرت المناقشات العامة واستلم التلفزيون الاف الرسائل التي تعبر عن رأي كاتبيها بهذه (الظاهرة) التلفزيونية الجديدة • وبعدها اعد التلفزيون مسلسلا اخر للموضوع ذاته ثم اخذت تتوالى الافلام التي تعالج مشاكل معروفة ولكن بجرأة اكبر فاكبر • ان هذه الحلبة الجديدة التي وفرت للفلم الروائي التلفزيوني ليست بلا حدود او اسيجة الا انها رغم كل شيء تسمح بالقاء اضواء كثيرة على قضايا رئيسية أريد لها ان تكون ثانوية في هذه الحقبة السياسية او تلك • وكتب ناقد اخر ان انطلاقة الفلم التلفزيوني صوب القضايا المعاصرة قد تبين انها امر صائب وناضج سياسيا • (فمسلسل « المدراء » فتح فصلا جديدا في تاريخ الفلم البولندي عامة وتأثيره حاسم على كسر دائرة الصمت والجمود في السينما البولندية التي كانت تقترب بوجل وتردد من القضايا اليومية) •

لقد اصبح هذا الفلم التلفزيوني مؤسسة كبيرة في بولندا ، فكوادره (مخرجون ومصورون وكتاب سيناريو الخ) وساعات بثه بازدياد مستمر • ففي عام ١٩٧٣ كان عدد هذه الساعات ٤٥ ساعة بينما ارتفع عددها في العام الجاري الى مائة • واذا عدنا الى مسالة مضامين هذا الفلم فقد كرس معظمها الى قضايا العمل التي تعامل عموما كمسائل لا تصلح للسينما بالمعنى التجاري او الترفيهي • وليس بسر ان هذا النهج الجديد قد بدأته السينما السوفياتية قبل امد ليس بالبعيد • ففلم (الجائزة النقدية) السوفياتي المعروف قد كشف بصورة مقنعة عن (صلاحية) هذا الجانب من حياة الانسان للعمل السينمائي • ومرة قال الكسندر جلمان مخرج الفلم المذكور (ان العمل المهني يستحوذ على عواطف الانسان ومشاعره بصورة ليست اقل قوة من الحياة الشخصية وفي هذه المنطقة من الحياة البشرية يمكن للكاتب ان يكتشف عواطفا شكسبيرية) • فاثناء العمل المهني تتشكل ايضا شخصية الانسان ومبادؤه الاخلاقية وتتبلور تلك الخصال التي تحسم مسالة السلوك بل الموقف من الحياة المهنية والاجتماعية والشخصية •

والى جانب افلام العمل تحتل المكان التالي الافلام التاريخية (التخصص البولندي المعروف) من فترة الحرب العالمية الثانية • واكبر اقبال لقيه مسلسل يتناول الفترة التي عاشتها بولندا وأوربا كلها قبيل الحرب • فهذا الفلم يعيد بناء وقائع معروفة ويكشف لحد بعيد الاسباب الحقيقية لكارثة الحرب التي لحقت ببولندا في البدء •

ان الفلم التلفزيوني البولندي هو حقا نجاح بارز للثقافة • والبعض يرجع الاسباب الى المنطلقات التي التزم بها هذا الفلم وفي مقدمتها التجاوب مع ذهنية وميول المتفرج البولندي الذي يملك نظرته النقدية وحساسيته الفنية الخاصة •

عدنان المبارك

□ رسالة اليونان

مهرجان ايبدفروس المسرحي

يعود تاريخ هذا المهرجان المسرحي التقليدي الى عام ١٩٥٤ ومنذ ذلك التاريخ أصبح المهرجان تظاهرة فنية كبيرة وتقليدا سنويا يجري فيه عرض الدراما اليونانية القديمة ، وبمرور الزمن اكتسب هذا المهرجان سمعة عالمية في الاوساط الفنية • في كل صيف ، ومن كل أنحاء العالم ، يتوجه الاف من جمهور المسرح الى زيارة هذا المسرح الهائل الذي شيد في القرن الثالث قبل الميلاد من قبل المعماري (بوليكليتوس) • ومسرح ايبدفروس يتسع لـ ١٤٫٠٠٠ مشاهد ويتميز ببنائه الحجري المعماري وقيمته الصوتية أي مدى وضوح السماع في هذا المسرح رغم حجمه الهائل • ومدينة ايبدفروس تبعد عن أثينا حوالي ١٧٨ كيلو مترا • ويشترك في هذا المهرجان معظم الفرق الشهيرة في اليونان • وهذا العام اشتركت ثلاث فرق هامة هي (المسرح الوطني) و (مسرح الدولة الشمالي) و (المسرح الفني) • واستمرت العروض المسرحية من ٧ تموز حتى ٢ أيلول ومن المسرحيات الهامة التي عرضت في المهرجان : مسرحية (الطيور) و (الفرسان) لارستوفين ، ومسرحية (آيون) و (نساء طروادة) ليوربيدس ، ومسرحيتا (شعلة بروميثوس) و (الفرس) لاسخيلوس •

ومن أبرز الفرق المسرحية هي (**فرقة المسرح الفني**) التي قدمت مسرحية (**نساء طروادة**) ولاهمية هذه المسرحية التي قدمتها ايضا (فرقة المسرح الوطني) • في عام ١٩٤٢ عندما تاسست (فرقة المسرح الفنى) لم يكن أحد يتوقع أهمية هذه الفرقة وتاثيرها على مجرى المسرح اليوناني في وقت لم يكن المسرح اليوناني بحاجة الى النتاجات الجيدة او الممثلين الجيدين • في ظل الاحتلال الالماني اصبحت فرقة المسرح الفني ينبوعا سحريا للجمهور اليوناني ومدرسة لنكران الذات وتحمل المسؤولية • وبالرغم من المصاعب التي واجهت الفرقة في البداية الا ان مؤسس الفرقة ومخرجها (**كارلوس كوت**) لم تثبط عزيمته ، وقام بتقديم اعمال مسرحية عديدة لابسن ، برناردشو ، بيرانديلو ، وبعد تحرير اليونان ، قدم للجمهور اليوناني مسرحيات لوركا ، تنسي وليامز ، ميللر ، اوسكار وايلد ، ونتيجة للمصاعب المالية اضطرت الفرقة الى ايقاف نشاطاتها المسرحية عام ١٩٤٩ • لكن المخرج كارلوس كوت استعاد نشاط الفرقة من جديد بتعاون مجموعة من تلامذة المسرح الشباب متبينا المسرح الدوار • وقد وجد الجمهور اليوناني في هذا المسرح رمزا للعمل الجاد • وقد قدمت الفرقة في تلك الفترة اعمال شكسبير وتشيخوف ، وكذلك قدمت الاتجاهات الحديثة في المسرح العالمي ما بعد الحرب أمثال بريخت ، يونسكو ، بيكت ، جينيه ، البي ، ارابال ، بنتر ، بوند اضافة الى المسرحيات المعاصرة •

في عام ١٩٥٧ انتقل المخرج كارلوس كوت من المسرح الدار الى المسرح المكشوف وبذلك عاد الى اخراج المسرحيات الكلاسيكية اليونانية • ومسرحية (نساء طروادة) التي قدمها في مهرجان أيبدفروس المسرحي هذا العام هي جزء من محاولة المخرج في أعادة عرض التراث اليوناني القديم • في عام ١٩٥٧ قدم انتاجه الاول مسرحية (بلوتوس)

لارستوفين وكذلك مسرحية (الطيـور) ٠

ومنـذ عام ١٩٥٢ بدأت الفرقة تعرض نتاجاتها المسـرحية في الخارج ، في باريس ، وكذلك في لندن عام ١٩٦٤ وبذلك اكتسبت الفرقة شهرة عالمية ، بمشاركتها في المهرجانات العالمية ٠ في عام ١٩٦٦ قدمت الفرقة مسرحية (الضفادع) لارستوفين في (مهرجان اثينـا المسرحي) ، وقامت الفرقة بجولة في كل انحاء اوربا ، وقدمت مسرحية (الطيـور) و (الفرس) في كل من زيورخ ، ميونيخ ، موسكو ، لنينغراد ، وارشو وفينيسيا ٠

وفي عام ١٩٧٢ أحتفلت فرقة المسرح الفني بالذكـرى الثلاثـين لتاسيسها ، وفي هذه المناسبة قدمت الفرقة عروضا عديدة لمسرحيين يونانيين تقدم لاول مرة للجمهور اليوناني ٠

في الاونة الاخيرة ، ركزت الفرقة جهودها بصورة رئيسية عـلى ثلاث فترات هي : الدراما اليونانية الحديثة ، المسـرح اليوناني في القرنين التاسع عشر والعشرين ، والدراما اليونانية القديمة ٠

في عام ١٩٧٥ شاركت الفرقة ايضا في مهرجانات عديدة منهـا (مهرجان اثينا المسرحي) و (مهرجان ايبدفروس المسرحي) و (مهرجان بلغراد المسرحي التاسع) ، وفي هذه المهرجانات ، قدمت فرقة المسـرح الفني مسرحيات عديدة لكل من ارستوفين واسخيلوس ٠ وفي عام ١٩٧٨ شاركت الفرقة في (مهرجان وارشو المسرحي) ٠ وفي العام الماضي قدمت مسرحية (عقـدة اديب) لسوفوكليس في مهرجان ايبدفروس ٠ ومن المهرجانات الاخرى التي ساهمت بها الفرقـة هي (مهرجـان فلورنسا المسرحي) و (مهرجان هامبورغ المسـرحي) و (مهرجان زيـورخ المسرحي) ٠

وفي هذا العام قدمت مسرحية (نساء طروادة) الى جمهور عالمـي واسع قصد المهرجان من كل انحاء العالم ٠ وبالرغم من ان المسـرحية قدمت باللغة اليونانية القديمة لكن المخرج كارلوس كوت استطاع ان يشد الجمهور الى احداث المسرحية وذلك من خلال الحركات المسرحية والايمائية والمؤثرات الصوتية ٠ فالمخرج استطاع ان يوصل موضوع التراجيديـا ويخاطب جمهورا واسعا ٠ ان هدف هذا المهرجان هو بالاساس احيـاء التراث اليوناني القديم وخاصة التراجيديا ٠

كان ديكور المسرحية متواضعا جدا ، فهو عبارة عن اعمدة خشبية محترقة تمثل مدينة طروادة بعد دمار الحريق والحرب ٠ وقد استغل المخرج الساحة الكائنة خلف المسرح لكي يعرض المشاهد الاخرى مـن المسرحية ، وبذلك استخدم المخرج تلك الساحة كالمسرح الـدوار من خلال تغيير الانارة ، ولفت انظار الجمهور الى ما وراء المسرح ٠

يبقى المهرجان ظاهرة فنية كبيرة اذ ان المسرح يؤدي فعلـه ووظيفته من خلال مخاطبته لجمهور عالمي واسع ، معظمه لا يعرف اللغـة اليونانية الا ان مسرح ايبدفروس يخاطب الجمهور كل عام بلغـة المسـرح ٠

شاكر نوري

☐ ميكائيل روبرت : شاعر في الظل

ولـد الشاعر ميكائيل روبرت "Michael Roberts" في (بـورن مـاوت Bournemouth) عام ١٩٠٢ ٠ في انكلترا ، وتعلم في الكليـة الملكية ، في لندن ، وفيما بعد في كلية ترينتي في كيمبردج ، وبعد ان انهى دراسته ، اصبح استاذا في (نيوكاسل New Castle) ، ما عـدا ثلاث سنوات قضاها في لندن ٠

ان روبرت كغيره من الشعراء الذين فتحوا أعينهم على فظائع الحرب العالمية الاولى ، من امثـال أودن ، وسبندر وغيرهم ٠ هؤلاء الذيـن تزعموا حركة الشعر الجديد فيما بعد ٠ بعد ت٠س٠ اليوت ٠ وعـزرا باونـد ، وييتيس ٠ ولم تكن فترة ما بين الحربين ، فترة اطمئنان ابدا ، فقد كانت مليئة بالتنبؤات ، وكان الشر ينبض في قلب أوربا ٠

وخلال الحرب الثانية ، في عام ١٩٤١ التحق روبرت بهيئة الاذاعـة البريطانية الـ "B.B.C." في قسم الخدمات الاوربية ، كضـابط مخبر ، وكانت مهمته جمع المعلومات عن العدو في البلاد التي احتلتـها الجيوش النازية ، وبعد أن أصبحت المقاومة الشعبية شديدة ، تشـكلت عدة تجمعات سرية ، تنشر ، وتطبع ، وتذيع ، وتحرض ضد الاحتلال ، من بينها المنشورات الفرنسية الشهيرة المعروفة بمنشورات (منتصـف الليـل) ، انضم روبرت عام ١٩٤٣ الى احدى هذه التجمعات ، وأصبح محررا في مطبوعاتها المسماة (تحت الارض "Underground") اسـهم في كتابة مقالات عدة ، لهذا الغرض ٠ ثم تنقل بين فرنسـا ، وبلجيكـا ، ونـورووي ٠

في عام ١٩٤٥ ، وبعد انتهاء الحرب ، عين مديرا في كلية "St. Mark" وبعدها في "St. John" وأخـيرا في "Chelsea" حيث بقي فيها الى ان مات في ديسمبر عام ١٩٤٨ ٠

لقد كان ميكائيل روبرت ، أحد أنشط دعـاة الشعر الجديـد في الثلاثينات ، ويبدو ذلك في مختاراته ، التي سماها (امضاءات جديـدة "New Signatures") و (بلـد جـديد "New Country")

لقد أكـد ان الشعر ما زال صعبا ، وبحاجة الى موهبه ودرايـة كبـيرة ٠ وتتوضح افكاره النقديـة ، كتابـه (نقـد الشعر Critique of Poetry) وله مقدمة ذات قيمة كبيرة في مجال التنظير لحركة الشعر الجديد ٠ أصدر روبرت ثلاثة دواوين شـعرية ، ودراسة عن (ت٠ي٠ هولم) ، اضافة الى مقالة في الطريقة العلميـة بعنوا (نيوتن وأصل الالوان) ، وجمعت فيها بعـد آراؤه النقـدية في كتاب خاص ٠ ولقد ظلت قصائده متوزعة في الصـحف والمجـلات والدواوين ، ولم تنشر بشكل كامل الا في عام ١٩٥٨ ونشر معها نص مذكرات زوجته (جانيت Janet)

ان قصائد روبرت بصورة عامة ، تدور في ذات المناخ الذي اوجدته الحروب ، هذا المناخ المشبع باليأس ، والذى كان الطابع العام لكـل ما كتب في هذه الفترة ، لقد عبرت هذه القصائد ، دون شك ، عن احد أهم الانجازات المؤلمة للحضارة الغربية في القرن العشرين الا وهي تدمير نفسية الانسان ، وتحويل اهتمامه بشكل طاغ صوب تقديس القيـم المادية الصرفة ، ونجد في قصائد روبرت هذا الرثـاء المر للانسانية ٠ تمثل قصيدة (القلعـة The Castle) المـأخوذة من ديوانـه Orion Marches ، نموذجا رائعا لشعره ، وفيها يتبين بشـكل ضمني ذلك الدمار المريع ٠ ان القلعة المهجورة ، ربما تكون الرمـز الخاوي المهجور من الملمح الانساني لهذه الحضارة ٠

قصيدة (القلعـة) The Castle

تتساقط الكلمات ، تبهت الكلمات ، كصخور ، كحصى متساقط ،
بعيدا عن الغيوم العالية ، والنسيم الحالك السواد ،
تبهت الكلمات ، وتسقط شجرة الظلام
ليس هنالك شيء قط ، يسلم او يصان

★ ★ ★

انها قلعة مروعة ، بنيت في سنوات السوء ،
بناها عجوز ، بعد سنوات طويلة من الفشل ،
وجصصها بصبر طويل ، والان
ليس غير دن خمر فارغ ، وثمار تالفـة ٠

★ ★ ★

من الارض المظلمة ، اقتلعت الشجرة ، والرجال
يموتون ، بحماسة هوجاء ، ويلفظون انفاسهم
من يعلم ، لاجل اي شيء يموتون ؟
ان عظامهم لغبار رائع ، واسماءهم منسية ٠

★ ★ ★

الضواحي تزحف صوب التل ، وعربات الترام تمر مسرعة ،
الاطفال يرون اشباح رفاقهم في الخراب ،
والشمس تسطع في فراغ ، وجدران غير مرئية •
تحترق بموت قاس ، لتشويه قداسة لم تتم

★ ★ ★

اطفىء ذكرى الحروب القديمة ، وانس الاسباب :
وابن ضريحا محصنا للسلام ، او برجا للموت :
القلعة شامخة ، بوحشية ، غير ابهة ،
كالغشاوة امام العين ، او كالطيف المجنون

عبدالله صالح

الكاتب والوجود

ان التصور « الشيطاني Satanic » للفن ، الذي يشارك فيا بطل توماس مان ، يتضمن ، كشرط رئيس للاسلوب الادبي ، رفضا للسعادة الفردية • والتعويض الكئيب والمغري عن هذه التضحية التي لا يمكن تقديرها • حيث سيكون قوة ومعاناة وعظمة الفنان • فالفنان يبيع حياته الى الشيطان ويحصل ، كمكافأة ، على حالة العبقرية ، وهي صفقة يبدو ، في النهاية ، انها ترضي الطرفين • وعلى أية حال ، فان توماس مان يدرك ان هناك تعارضا كاملا ومتساويا بين الحياة والفن ، فالموهبة تنال من خلال بذل جهد هائل ، ومن خلال رفض أبي وثابت لكل المباهج الدنيوية • والكاتب ، بتكريسه نفسه للفن ، يتقبل ، بشكل ما ، موته الخاص ، معتقدا على نحو ثابت بأن الحالتين غير ممكنتين على حد سواء ، وأنه كان عليه أن يختار • وقد اتخذ بالفعل هذا الاختيار • ذلك هو السبب في أن الفنانين يبدون ، في نثر توماس مـــان ، سجناء أذكياء ، فخورين بسجنهم ، انهم ينغمسون من حين لاخر في نظـــرة سوداوية الى حياة البسطاء ، بل ويشعرون بنوع مـــن الجسد نحـــو أولئك الذين ، بدلا من تفسير الحياة والتعبير عنها بشكل مصطنع ، يفضلون أن يعيشوها فقط • وقد يكون هذا الرفض للحياة المباشرة هو الذى يمثل ملعونية الكتاب •

فبالنسبة للكاتب ، يصبح الفن هو الحياة ، فهو يركز كامل طاقتـــه وحساسيته على الفن • ومن هنا تنشأ الفكرة القائلة بأن الكاتب « يعطي ما هو اكثر جمالا في الفن » • ولكن السؤال الذي من المحتم أن يرتفـــع هنا بسيط جدا :

« ماذا يفعل بالبقية ؟ » • ان تقسيم الوجود الى قسمين ، واحـــد رفيع مكرس للفن وواحد معتدل مكرس للحياة الدنيوية ، يـــؤدي الى الاستنتاج المثير للكآبة والقائل بأن الفن شكل لازدواجية الفرد • ولقد قال شخص ما ذات يوم أن الناس لو كانوا أقل ازدواجية بقليل ، لكتبوا شعرا أقل ، وأن هذه الحالة المتناقضة ، بالضبط ، هي التي لا يقدر الفرد ان يتغلب عليها فعلا في الحياة الواقعية ، والتي تبعث به الى مجـــالات الفن ، أملا في توازن نهائي • ان ذهول الكاتب من التناقض بين العمـــل وخالقه ليس بالامر الغريب جدا ، فهو ، ببراءته ، يحاول النظـــر الى الادب كتعبير عن وحدة الفرد • وازدواجية الكاتب تصنع ، بالطبـــع ، ازدواجية القارىء ، انه ايضا ينظر الى الفن كتسلية ، يهتز طربا ، في مجاله الرفيع ، لرواية (الاخوة كارامازوف) ، التي يعود بعدهـــا الى تناقضاته الخاصة المنشغل بها • فما من أحد أصبح اكثر ذكـــاء عن طريق قراءته (هاملت) ، وليس السبب في ذلك هو أن الامـــر غير ممكن ، وربما ، من الناحية النظرية • ان هذه المعجزة لم تحدث أبدا بسبب أن القارىء لم يعش الدراما ، بل قرأها فقط • وهو قرأها فقط لانه كان مقتنعا بصورة مؤكدة بان الفنان كتبها فقط ، فكلاهما يعتقد بان الفن شيء والحياة شيء اخر مختلف تماما ، وهذا الادراك للتناقض يعيق الايصـــال •

ان عمل الخلق ، في ضوء هذه النقطة ، هو عمل خيـــلاء ، عمـــل استخفاف بالرغم من أن هناك ، كما يبدو ، توجد خيلاء على قدر من الحقيقة ايضا • والخيلاء الناجمة عن الاتفاق مع (الشيطان) والتي تدفع اليهـــا حاجة عمياء الى كمال فني تراجيدي ، تقيم حاجزا لا يمكن تجاوزه بـــين الفنان والحياة ، والفنان غير قادر بعد على الاصغاء الى الحياة ، واذا اصبح عمل الفن هدفا ، عظيما كان ام تافها ، ولا يهم ان تكون انت ضحيـــة ذلك الهدف ، فان العقل يفقد براءته ــ الصفة الوحيدة التي تجعلنـــا نفهـــم بعض معاني الحياة • انذاك تصبح الكتابة مجـــالا للزهـــو والتنافس ، والفنان الذي يعتزم ان يكتب مسرحية أفضل مما كتـــب شكسبير ، سوف لن يكتبها أبدا ، فبأعتزامه القيام بهذا يكون قد دخل تنافسا ، وما ان يتنافس ، حتى تغشى عقله العتمة •

ان من السذاجة التفكير بأن الفنان يستطيع ان يخترع او يستطيع أن يخلق ، فالشيء الوحيد الذي يستطيع كاتب ان يفعله هو ان يصغي الى الحياة ، أن ينحني فوقها باهتمام ، ان يراقبها ، ان يسجلها • ان الكاتب الذى يمتلك « خيالا جامحا Fantasy » هو بالتاكيد خلـــو من مواهب اخرى كثيرة • ومن الخطأ وضع الكاتب فوق أبناء جنســـه البشري ، جعله المدافع عن الشعب ، او اعطائه منزلة ادنى من ذلـــك بكثير ، ملقين عليه اللوم في عدم تلبية متطلبات الجمهور المتزايـــدة أبدا • ان الكاتب الذي يوضع وسط الحياة يجب ان لا يعاني من اى شعور بالدونية او التشامخ • فالتصور (الشيطاني) يصف الكاتـــب بأنه قوة خلاقة ، خالق للشخصيات • والكاتب المعتدل فقط هـــو الذي يخلق • ان الكاتب الاصيل يراقب نفسه ويعترف • ان حياة بلـــزاك الموضوعية ليست الا تعبيرا عن حياته الداخلية • فبلزاك لم يخلـــق ، بلزاك كان يمتلك الشجاعة لان يعترف بكل رقته وقسوته ، خوفـــه وعظمته ، جشعه واندفاعه •

ان الشجاعة في ان تكون كاتبا هي في الحقيقة الشجاعة في ان تكون وحيدا • وأنا أعني بالوحدة حياة صافية خلوا من الاساطير والامال . وليس عزلة الفنان ، رفض المجتمع ، ان ذلك أمر مستحيل • فان تكون وحيدا ، بلا اي اتفاق مع (الالـــه) أو (الشيطان) ، هو شرط صعب • وقد كان باسكال على صواب عندما قال أن ماساة الفرد تبدأ بانعـــدام قدرته على التسليم بوحدته وتحملها •

وفي الواقع ، ليست هنا كفروق في الموهبة بين الكتاب ، عـــدا الفرق في الشجاعة التي يمتلكونها للنظر داخل حياتهم • ان ما هـــو خاطىء فقط هو الذى يستطيع أن يمنحنا الشـــعور بالشـــخصية • فالاخطاء فقط هي التي تعود لنا تماما ، والفكر ، الذي هو تعبير عـــن الحياة ، لا يعود لاحد ، هذا هـــو الاساس العلمي لتواضـــع واتضاع الخـــالق •

واني لاتسأل عما اذا كان من الالزامي حقا ان يكون على الفنـــان تقبل موته ، من أجل أن ينقل حياته ، بهذه الطريقة ، الى الفن • فتقبل التعاسة يعني تقبل العتمة ، والقيمة لا يمكن أن تكون الاساسي للكتابـــة الى فترة طويلة • وأنا لا أعـــد نفسي من بين السعداء ، ولكنني أعتقد بأن السعداء هم الذين سيكتبون أدبا واقعيا ، ادبا مفعما بالحياة •

ترجمة : عادل العامل

☐ لاوكون لسنج من وجهة نظر غربية

هذا المقال مترجم من كتاب اسمه « كوتهولد افرايم لسنج – حياته واعماله » لمؤلفه زيكفريد زايدل
Gotthold Ephraim Lessing — Leben und Werk — von Siegfried Seidel

والكتاب مطبوع عام ١٩٦٣ في دار النشر المسماة « الحياة الجديدة Neues Leben » في برلين الشرقية بالمانيا الديمقراطية ويتناول الكتاب جملة قضايا تعرضت لها مؤلفات لسنج في حياته الادبيـــة ، خاصة مسالة التقييم الجمالي للفن ، والمؤثرات التي شكلت نظـــرة لسنج الفنية ، والتي كان لها مردود كبير على المقاييس الجماليـــة من وجهة النظر البرجوازية . وقد امدنا المؤلف بمعلومات عن لســـنج خاصة عن حياته العائلية تلك التي اثرت في تطوره الفكري ، وموقفه الجمالـــي» .

«المترجم»

●★●

بدأ لسنج Lessing (١) **مؤلفه** المعـــروف باللاوكون Laokoon – الذي طبع سنة ١٧٦٦ م – في نهاية عام ١٧٦٢ في برسلاو ، وكـان قد قرأ أول اعمال يوهان يواخيم فنكمان(٢)
Johann Joachim Winckelmann
والموسوم بـ **«افكار عن تقليد الاعمال اليونانية في فني الرســـم والنحـــت»** ، والمطبوع عام ١٧٥٥ م .

ذكر فنكمان في كتابه هذا **«جماعة اللاوكون»** ، واستطاع منهـــا أن يتعرف على النسخة المقلدة في المجموعة الفنية في مدينة درســـدن ، وقد كانت واحدة من أشهر الاعمال الفنية الكلاسيكية .

كان «لاوكون» قسا طرواديا ، حذر مواطنيه من جلب الخيـــول الخشبية الى داخل مدينة «طروادة» ، ولكن الالهة – كما تخبر بـــه الامثولة – صممت على تدمير طروادة(٣) ، فخلقت افعـــوانين لقتـــل لاوكون وأولاده .

من هذه الامثـــــولة الاغريقية صنع المثالون الروديســـيون هاكســـاندروس Hagesandros وبوليـــدوروس Polydoros واتانودوروس Athanodoros حوالي الخمسين قبل الميلاد مجموعاتهم التكوينية من معدن البلاستيك ، وقد وجد أثر مشهور في وقت متاخر للفن اليوناني حوالي سنة ١٥٠٦ في جزء من التيتـــــوس (Titus) في روما . شغل لسنج نفسه قبل عمله باللاوكون ، وفي مناســـبات مختلفة قبل سفرته الى هامبورك وامستردام ، بالفن المثقف ، وفـــي بوتسدام زار معرض الرسوم .. فما الذي دعا لسنج لاختيـــار اللاوكون موضوعا ؟

كان فنكلمان قد لمح في كتابه للسنج ، ومن جاءوا بعده أمثـــال هـــردر(٤) Herder وكوته(٥) Goethe : ان اللاوكون صورة فكريـــة للاسلوب النقي في الفن القديم . فوجد هؤلاء الادباء في عمل كهـــذا مصدر اثارة تنسجم بنغمتها مع حياتهم البرجوازية ، ومثالهم الفني ، وتتألف مع افكار الديمقراطية القديمة ، ووجدوا فيه من الجهـــة الاخرى سندا لنماذجهم الانسانية والجمـــالية مؤيدا من الاثـــار القديمـــة .

وقد أثر اللاوكون في العصر العظيم لليونان والرومان كنمـــوذج رفيع احتذاه الجميع .

كانت البرجوازية الالمانية الطموحة قد وثقت بقوة من : ان الحرية والبطولة موجودتان في الحقبة الكلاسيكية القديمة ، وهما شعار طبقتها الخاصة ، فاثبتتها على شكل وهم ، وصار هذا الوهم صورة الحقبـــة الكلاسيكية القديمة ، والادب الكلاسيكي عامة ، وأدب القرنين السابع عشر والثامن عشر (أدب الفكر التنويري الجذري النزعة الفلســـفية المسمى بالاداب الالمانية بـ "Aufklärung") .

ان صورة الادب القديم للفترة التنويرية والكلاسيكية هـــي في الحقيقة الشكل المثالي لمجتمع الاقنان القديم ، وعليه فان البرجوازية قد طوت رايتها بعد الثورة الفرنسية ، ولم تستطع في الواقـــع أن تنفذ مثلها ، وكان ذلك مهما للسنج في بحثه لقواعد هذا الفـــن التشكيلي ، وتعميق المعرفة حول أصناف خاصيات الاشكال الفنية .

ان علماء الجمال البرجوازيين أدركوا أن درجة النضج الفنـــي والادبي تتوقف الى حد بعيد في فعاليتها الاجتماعية والجماليـــة على الوضوح النظري للقوانين الفنية ، فلقد فهموا : أن الفن يتطـــور سريعا عندما يدرك الانسان وبصورة موضوعية الاتجاهات التي يجب أن يتخطاها ، ويدرك أيضا موضع خطر الذاتية الذي يجب أن يتبينه فيجتنبه . وقد فهموا كذلك ان النظرية الجمالية ، والعمل الفنـــي يكونان وحدة يجب أن تتطور سوية . ويحتمل أن تنتكس هـــذه الوحدة من جهة اخرى ، ولذلك وجدنا دائما في عمل لسنج وكوتـــه هذا المسعى المتغير نحو الوضوح النظري ، والواقعية الفنية .

عندما كتب لسنج كتابه **«اللاوكون»** حاول أن يوضح الكثير من القضايا الراهنة تلك التي احتلت اهمية مباشرة في طريق المرحلـــة القادمة للفن البرجوازي ، وكانت تحتاج الى توضيح . وقـــد بحـــث لسنج عن جواب لمثل هذه القضايا : مع أي أعمال أو نظريات الماضي استطاع الفن البرجوازي أن ينشئ له صلة ؟

أي الاستنتاجات كانت حتى لحظة تطـــور الفن البرجوازي ، والنظرية الفنية موضع اختبار ؟ أين يتلاقى الفـــن والطبيعـــة وأين يختلفان ؟ هل يوجد الى جانب القوانين العامة التي تخضع الاصـــول الفنية لها . وبصورة خاصة تلك التي يسري مفعولها في أصـــناف فنية مفردة ؟ هل يستطيع المزيج الحالي لهذا الصنف أن يبقى ؟ أو هل يجب لمعرفة كل صنف فني أن يشار الى طريقته ؟ هل يتعلـــق المزيج الحالي للمادة الفنية بمعرفة أو مراعاة قانونية الصنف الفني ؟ وهل يمكن لعمل الفنان أن يبلغ التفوق والنضج ؟ من خـــلال هـــذه التساؤلات بحث لسنج عن جواب بالنسبة للشعر ، وفن النحت فـــي كتابه «اللاوكـــون» .

في هذه الدراسة عن الاسطورة كان لسنج قد بحث ناحيـــة لصنف أدبي مفرد جعله بالمستوى للتمييز بين الرسم والشعر ، ثم انه حاول أن يحدد ذلك كله باسلوب موسع .

انطلق لسنج من موقف الفن الراهن : النقد والنظرية همـــا في تقديره حتى الان : في الشعر ادمان على الوصف ، وفي الرسم ادمـــان على تقريب التشبيه ، وقد روج ذلك مقتنعا . يفهم من موقف لسنج مسبقا ، تلوين الشعور في تأملات الشعر الرعوي للطبيعة ومشاعرهـــا الخاصة ، وفي الرسم توزع حقائق الحياة خلال كنايات عامة وغيـــر مرتبطة بشيء . وقد أعلن عن استعمالها سابقا في الحقبة الكلاسيكية اليونانية القديمة ، وعصر النهضة ، فلم يوفق أحد في تقليدها .

لقد سمي الفنانون وعلماء الفن والنقاد في القرن الثامن عشـــر بحكام الفن ، ولم يهتم هؤلاء بالفروق بين الفنون ، ولكنهم كانـــوا تماما على العكس ، فهم لم يجمعوا على اتفاق سواء أكان مفـــردا أو شبه عام في هذا المجال ، وكامثلة على اختلافهم في الاهتمام بالفـــروق بين الفنون : ان **فنكلمان** كان قد وجد البراءة والسمو والضخامـــة والهدوء علامات ممتازة لامهات أعمال الاغريق في فن الرسم والنحـــت ونحن نتساءل من جانبنا ماذا فهم فنكلمان يا ترى من كلمة : براءة سذاجـــة ، بساطة .. ؟

لقد كان مصطلح «اللاوكون» بالنسبة لفرجيل على النقيض فقد فسره في قصيدته «انيـــاس Aeneis » كصرخة فزع ، بينما اتخذ

هذا المصطلح عند فنكلمان صفة : المتأوه الذي قد حدد ، وقد صرح فنكلمان بجماع هياة الالم لجسم اللاوكون ولضخامة روحه • وقد شايع لسنج فنكلمان واعطاه حقا • فالالم الذي لا يروع ، والذي يجب أن يكون في الحقيقة على وجه الراهب واضحا لم يظهر مع الشدة الموافقة له عند مقارنته بأبطال هوميروس ونماذج سوفوكليس ، تلك التي علمت لسنج : ان اليونان في مشاعرهم كانوا اناسا حقيقيين يعربون عن اكدارهم وهمومهم ، ولا يخجلون من الاعراب عن ضعفهم الانساني • غير ان الفن الاغريقي لم يقلد في مقاييسه الانسان والطبيعة تماما ، ولكنه اقتصر على الجمال الجسماني فحسب ، أما الفنانون الاغريق فقد أجهدوا أنفسهم في أدائهم الجمالي لان يبلغوا حد الكمال •

كانت مدينة تيبن "Theben" اليونانية(٦) تمتلك قانونا : يامر بتقليد الجمال ، ويحرم القبح ، ويفرض قصاصا على من يصور القبح ، فنقل لسنج ذلك في اللاوكون محددا اياه على هذه الصورة : ان «**الفنان الخلاق يعمل على ايجاد أسمى مراتب الجمال تحت ظروف الالم الجسماني التي يتبناها**» ، والنحاتون يجب عليهم ألا يخرجوا عن قانون الجمال هذا ، وان يقللوا من الالام ، ويلطفوا صرخة الحسرات ، لان ذلك سييسر للوجه الانساني أن يلتهم اثارة الاشمئزاز، ولذلك فان لسنج وفنكلمان قد اتفق رأيهما على : ان معالجة الفنان الاغريقي كانت صحيحة مع انه ينطلق من قانون الجمال هذا • حقا ان في تعليل لسنج تمييزا يختلف عن تمييز النظريين •

لقد أعلى فنكلمان شأن الاغريق بحجة أن أحدهم كان متغلبا على آلامه داخليا ، وعلى تمجيده لضخامة روحه ظاهريا ، في الوقت الذي كان فيه لسنج عكس ذلك ، فان لم يكن هو الاخر ايجابيا في نظريته التي عرضها عن الجمال في اللاوكون ، ولكنه كان فعالا ومناضلا ـ كما هو الامر في جماع أفكاره ومعالجاته • كان يبحث عن السبب في منظور الجمال لدى الناس مدخلا في اعتباره الظروف التاريخية والقوانين الفنية القائمة ، كما انه كتب : ان الفن قد وسع حدوده ، وان تقليده يمتد الى كل الطبيعة المنظورة ، والتي يكون الجمال جزءا منها فحسب •

ان مفهوم كلمة «الطبيعة Natur » لم يكن في القرن الثامن عشر مقتصرا على مناظر الريف ، ولكن يفهم منها الاحوال الاجتماعية كذلك ، في الوقت الذي يفهم «التنويريون Aufklärer » من كلمة «لا طبيعة Unnatur » الحياة المنظمة •

ان «الحقيقة Wahrheit » و «المصطلح Ausdruck » أصبحا ولاول مرة قانونا ضابطا للفنان ، فقد ألزمتاه التمسك بمقاييس التعبير ، وعند ذلك لم تغد حقيقته عرضا طارئا ، ولكنها صارت وحدة معينة في عملية متغيرة للطبيعة ، فوجب على لسنج ازاء ذلك أن يطالب بالكشف عن كل لحظة خلق ، وراح يبحث ذلك في كل وجهة نظر مفردة ، فترتب عليه أن تكون لديه لحظة الخلق هذه خصبة كفاية حين يحسن الفنان انتخابها ، غير ان بعضها يكون خصبا فحسب ، عندما نترك قوة التخيل حرة في حركتها • وكلما كانت رؤيتنا أعمق وآنق وجب علينا أن نفكر أكثر ، اضافة الى ذلك • وكلما فكرنا بهذا الغرض أطول ترتب علينا أن ندخل في اعتبارنا التفكير والشعور اللذين يجب ان يوضعا في حركة ، وكذلك قوة التخيل والاحداث قبل وبعد هذه اللحظة المعينة التي يتمسك بها الفنان بشدة ، ويعرفها ، ويترك لاحساسه الحرية بها • وعليه فعندما يتحسر اللاوكون فانه يمكن ان نسمع قوة التخيل تصرخ ، ولكنها عندما تصرخ فانها لا تستطيع أن ترتفع مرتبة واحدة عن قوة التخيل هذه ، ولا تنزل عنها درجة واحدة من غير ان تبصر حالات غير مسلية كنتيجة لها •

لقد اعترف لسنج الى حد ما بوجهة نظر فنكلمان ، وتجاوزه هنا أيضا • فقد انطلق من موقف مفهوم الفن حينذاك ، ورأى الخطر يهدد الفن عند اعتباره : الجمال في شكله العام قانونا فحسب • فالنتائج هكذا ستكون جلية جدا ، اذ ان كلمة «الجمال Schonheit عندها ستخلو من المعنى عندما تستند نظرية فنكلمان ، وتتجرد من محتوى فكرة الفن البرجوازي ، فتكون عند ذلك مقولة غير حقيقية له • يطالب لسنج من الفن الباني لحقيقة الحياة أن يحوي اللحظة المناسبة الناضجة كهياة لاحد مظاهر الشكل النقي في صلتها الطبيعية ، والتاريخية ، والاجتماعية وبناء على ذلك فان لسنج يكون قد اكتشف حتمية مهمة للفن الواقعي ، ووضع الحجر الاساس للبحوث المقبلة لجوهر مصطلحات علم الجمال ، وطابعها الخاص التي وجدت عليها حقيقة الفن والجمال عند كل من هردر Herder وكوته Goethe وصارت هذه الاسس فيما بعد نتائج لمناقشات كوته مع فريدريك شيلر Schiller(٧) ، والعالم الاثري اليوس هرت Alos Hirt عن فكرة اهمية موضوعات الحقيقة ، والحقيقة المثالية ، والمصطلحات في امكانية تطوير الشكل والمضمون •

كانت هذه المعارف لاصحاب الفكر التنويري الحر في القرنين السابع عشر والثامن عشر وللكلاسيكيين خطوة رائدة ومهمة في تاريخ علم الجمال •

«**أن الواقعية تعني حسب اعتباري الامانة في الاداء فضلا عن الصدق في التفاصيل مع نموذجية في المثالية ، وتحت ظروف نموذجية ايضا**» (أول ابريل ١٨٨٨ من انجلز الى مركريت هاركنز) •

ناقش لسنج في بحوثه التالية بآرائه المشهورة : ان الشاعر يقلد الفنان المثقف وبالعكس • فالفنان المثقف ياخذ حقا موضوعاته من أعمال الاخرين ، أو ممن عندهم مماثلة للموضوعات المقلدة معا ، ولقد أثبت لسنج بالامثلة ان أيا من الانواع الفنية لها حدودها وصفاتها ، وهي تتغاير عن بعضها في طريقة نقلها ووسيلة ايصالها كالالوان والهيئات والالحان والرموز ، وفي موضوعاتها • فالاجسام عند لسنج مع صفاتها المنظورة تكون الموضوعات الحقيقية للرسم ، والموضوعات المتسلسلة ، أو التي تتعاقب أجزاؤها تسمى عنده بالملابسات ، وعليه فان الملابسات تصبح الموضوعات الحقيقية للشعر •

ان فن التصوير يستطيع في تركيبه المعاصر أن يستغل اللحظة الواحدة فقط للحادث ، ولذلك يجب أن يختار أكثر اللحظات ملاءمة ، والتي منها يكون تقدمه وتتابعه ملموسا ، وكذلك يستطيع الشعر أيضا في تخطي التقليد أن يستغل صفة خاصة للجسم فحسب ، وعليه يجب ان يختار بعض تلك اللحظة ، التي يتيقظ الجانب الاكثر مغزى لصورة الجسم ، والتي يحتاجها الفنان •

« **ان التعاقب الزمني يكون مجال الشاعر ، وحقل الرسام ، فكلاهما يشترك حقا في تقليد موضوعات الطبيعة والمجتمع ، ويستخدم الى جانب ذلك وسائله المعينة ، واشكال تعبيره •** »

بعد هذا كله فنحن قريبون الآن من نتيجة تكون نقطة الانطلاق في مباحث لسنج عن الجمال • فهو يبحث عن الطريق الواسع للفن البرجوازي المعروف ويطالب بعدم المواظبة على الاناشيد الرعوية ، مع ان معالجاتها لموضوعات الفن ترتب كملابسات ، وهذا يعني تحديد وجهة عملية الخلق الفنية انسانيا ، وتاريخيا ، واجتماعيا ، أما الوقائع والحركات والملابسات ، فانها تقرر المحتوى كما في نتاج لسنج الادبي : (أميليا كالوتي) و (ناثان الحكيم) و (بروميثيوس Prometheus » و « كويتز Götz » و « اكمونت Egmont » ، وكما في مسرحيات شيلر ، فهي الطريق للادب القومي البرجوازي الكبير •

لم يلائم المضمون ولا الاحساس الرقيق ، ولا فن التصوير الروحي ، ولا الذاتية القصيرة المدى في كل أنواع مسرحيات لسنج واشكاله الجمالية ، ولكن الملابسات والعرض الحر لحماسته الكبرى للنضال من أجل الافكار الانسانية ومثالية المستقبل قد فرضت هذه المعاني نفسها على أن تكون من أهم موضوعات الادب البرجوازي منذ عهد لسنج حتى الآن •

لقد ادى لسنج في نظريته التي عرضها في كتابه « اللاوكون » عملا تحضيريا ونظريا لمعرفة العلاقة الكاملة التي لم تدفع الى الاعتبارات الاشتراكية للبرجوازية ، ولكنها قادت الفن في الوقت نفسه الى المفهوم البرجوازي الفني ، ورفعت طريقة التفكير من الجمود الاقليمي الى مستوى الواجب القومي .

(١) كوتهولد افرايم لسنج Gotthold Ephraim Lessing ولد عام ١٧٢٩ وتوفي سنة ١٧٨١ : شاعر ، اديب ، وناقد فني . ممثل مشهور للادب البرجوازي ذي الاتجاه الفلسفي في القرن السابع عشر والثامن عشر ، ومؤسس علم الجمال الواقعي في المانيا ، وفي الادب الكلاسيكي القومي . من مؤلفاته الدرامية : مس سارة سمسون Mis Sara Sampson الفها عام ١٧٥٤ ، وكانت اول رواية برجوازية المانية محزنة .. ثم رواية « مينامن بارنهلم Minna von Barnhelm » الفها عام ١٧٦٧ ، و « ناثان الحكيم Nathan der Weise » الفها عام ١٧٧٩ ، وابتدا بكتابة مقالة عن الاخراج المسرحي في هامبورج في بداية عام ١٧٦٧ ، وانتهى منها عام ١٧٦٩ اما اللاوكون Laokoon » فقد الفه عام ١٧٦٦ ، وجعله منطلق نظرته الجمالية الى الفن ، كما انه حاول في الوقت نفسه ان يبلور النظرية البرجوازية للفن من خلال كتابه هذا ، له مؤلفات نقدية كهنوتية فلسفية . ولد في مدينة كامنتس ، وتوفي في مدينة براونشفايك .

(٢) يوهان يواخيم فنكلمان Johann Joachim Winckelman ولد عام ١٧٦٨ مؤسس علم الآثار الكلاسيكي اقام منذ عام ١٧٥٥ في روما ، وله مؤلفات منها كتابه : « افكار عن تقليد الاعمال اليونانية في الرسم والنحت » الفه عام ١٧٥٥ ، وكتابه « تاريخ الفن القديم » الفه عام ١٧٦٤ .

(٣) الاسطورة الشائعة عن فتح طروادة Troja بالخيول الخشبية المليئة بالفرسان وهي اسطورة معروفة في الادب الاغريقي .

(٤) يوهان كوتفريد هردر ولد عام ١٧٤٤ في مدينة مورنكن وتوفي سنة ١٨٠٣ في مدينة فايمار كان مفكرا متعدد النواحي ، وكانت افكاره فعالة في الحياة الثقافية ، اذ انه كان عالما ، وصديقا في الوقت نفسه للشاعر الالماني كوته صاحب الاتجاه الانساني البرجوازي في الكلاسيكية الالمانية . من تآليفه كتابه (افكار في فلسفة تاريخ الانسانية) بدا بتاليفه ١٧٨٤ ، وانتهى منه عام ١٧٩١ ، وكتابه (اصوات الشعوب في اناشيد) الذي بدا به عام ١٧٧٨ ، وانتهى منه عام ١٧٧٩ .

(٥) يوهان فولكانج كوته Johann Wolfgang Goethe ولد عام ١٧٤٩ في مدينة فرانكفورت على نهر الماين ، وتوفي عام ١٨٣٢ في فايار . من اكبر شعراء المانيا ، وكان الى جانب كونه شاعرا عظيما منظرا فنيا ، وفيلسوفا ، وعالما طبيعيا ، وممثلا للكلاسيكية في الادب الوطني الالماني من اهم اعماله الدرامية : فاوست الجزء الاول كتبه عام ١٨٠٨ ، وفاوست الجزء الثاني انجزه عام ١٨٣٢ ، وله اعمال كثيرة جدا في الادب وفي مختلف مناحي المعرفة الانسانية . استطاعت قصته « آلام ڤرتر Die Leiden des jungen Werthers » ان تعكس مرض الرومانسية المزمن في زمنه ، « بروميثيوس Promtheus » وفي عام ١٧٨٨ كتب قطعته الدرامية « اكمونت Egmont » ثم « ايفكينيا Iphigenie » عام ١٨٨٧ وبعده في عام ١٧٩٠ كتب « تاسو Tasso » كانت له علاقات كثيرة مع نساء عصره ، وكانت له روابط سياسية ايضا ، وهو في الوقت نفسه غزير الانتاج . قصته هرمن ودروتيه Hermann und Dorothea التي كتبها عام ١٧٩٨ تمثل اسلوبه الواعي للمسؤولية الادبية .

(٦) تيبن Theben : كانت في القديم عاصمة المنطقة الوسطى لبلاد اليونان ، وقد استطاعت ان تنتصر بوساطة لويكترا على اسبارطه . دمرها الاسكندر الكبير عام ٣٣٥ ق.م .

(٧) فريدريش شيلر Friedrich Schiller ولد في مدينة مارباخ عام ١٧٥٩ ، وتوفي في مدينة فايمار Weimar عام ١٨٠٥ من شعراء المانيا الكبار وكتابها والذين يمثلون الكلاسيكية في ادب بلادهم القومي . كان شيلر كاتب دراما ، قاصا ، شاعرا ، ومؤرخا ، وكان ابنا لطبيب في الجيش . قضى طفولته البائسة في مارباخ ، وبين الاعوام ١٧٦٧ – ١٧٧٣ زار المدرسة اللاتينية في مدينة لودفيكزبورك Ludwigsburg . لم تكن نشاة شيلر تشبه نشاة كوته وكانا متعاصرين يختلفان في الرؤيا الادبية . كان غزير النتاج ايضا من كتاباته : « اللصوص ماريا ستيوارت Maria Stuart » كتبها عام ١٨٠١ ، و « فتاة من اورليانس – Jungfrau von Orlean Wilhelm Tell » وغيرها كثير .

ترجمة

د. مصطفى عبدالحميد

□ الحركة المسرحية في القطر اليمني

للمسرح كما لغيره من الفنون الابداعية جذور تاريخية ، الا ان الفن المسرحي في القطر اليمني ، يختلف عن غيره في تحديد مراحل نشاته الاولى ، فهناك اشارات الى ان «اليمن عرفت المسرح منذ منتصف القرن السادس عشر الميلادي»[١] ومثل هذا التحديد ، يلغي ما هو معلوم ومتعارف عليه كون العرب عرفوا المسرح في وقت متاخر وذلك بسبب حياة التنقل التي عاشها العرب .

واقدم نص مسرحي عرف في اليمن ، كان «الحوار المسرحي الذي كتبه الشيخ الفقيه عبدالله بن عمر بامخرمه باللهجة الحضرمية العامية .. وأعاد كتابته بالفصحى محمد عبدالقادر بامطرف ، وهو يتحدث عن مجرة العقول»[٢] ولا يعرف لكتابة هذا النص تحديد زمني معين .

الا ان اليمن في حاضرها الراهن تعرفت المسرح في مطلع القرن العشرين .. عبر الحلقات الحوارية الشعبية التي كان يرد فيها التشبيه في كثير من الاحيان .. وكان عام ١٩٠٤ قد شهد زيادة عدد من الفرق المسرحية الغنائية الهندية التي واصلت عروضها في عامي ١٩٠٨ و ١٩٠٩ فكانت تحمل النماذج البكر للمسرح .

وغاب وجود الفرق المسرحية عن اليمن ، حتى كان عام ١٩١٠ حيث ظهرت أول فرقة مسرحية ، وقدمت مسرحية «يوليوس قيصر» لشكسبير باللغة العربية وتعتبر أول مسرحية يشهدها الجمهور في (عدن) .

وهذه الفرقة ذات كادر مدرسي يعتمد على مواهب طلابية تدريسية ، مما يشير الى ان الوعي بالفن المسرحي كان يحمل طابعا تعليميا ، وكذلك يحمل دور المدرسة في تعريف جمهور الطلبة أولا ومن ثم الجمهور العام بالمسرح كأداة تعبيرية جادة .

وظهر في هذه الفترة المؤرخ عبدالله يعقوب مسرحيا نشطا قام بتشكيل فرقة مسرحية للهواة وقدم عددا من المسرحيات العالمية المترجمة ، ثم توقف نشاط الفرقة عندما نشبت الحرب العالمية الاولى .. وهيمنة النفوذ العثماني ومن ثم البريطاني ..

وعاد المسرح الى نشاطه عام ١٩٢٦ من خلال عرض مسرحي قدمه نجيب الحداد بعنوان « شهداء الغرام » والمقتبس عن مسرحية « روميو وجوليت» لشكسبير .

وخلال الفترة الممتدة من ١٩٢٦–١٩٤٠ برزت عدة ظواهر في الوضع المسرحي واهمها :

١ – عدم تكرار الكادر التمثيلي في أكثر من مسرحية واحدة ، ومعظمهم ممثلون في مسرحية تقدم فحسب ويغيب ظهورهم في مسرحية

اخرى . وربما كان السبب في هذا الغياب عدم توفر الحماس نحو المسرح وجدواه ، أو طول الفترة الزمنية بين عرض مسرحي وآخر ، وعدم وجود فرق مسرحية ذات كادر ثابت .

٢ – كان قيام شابين بتقديم أدوار نسائية في مسرحية «صلاح الدين الايوبي» ردة أمام حركة المسرح ، «فقد قذفت صالة المسرح بالحجارة في الليلة الثانية لعرض المسرحية»(٣) .

ومثل هذا الموقف ساهم في خلق عقبات أمام تطور الحركة المسرحية .

٣ – في هذه الفترة برز المسرح الهزلي الذي اعتمد الكوميديا المجردة من الهدف .. ورغم ان هذا المسرح قد اكتشفنا من خلاله مواهب كوميدية مثل عبدالقادر صالح وعبده عكبار وشيوع عبارة «حوج يا حيدره حوج» و «التي عاشت سنين طويلة ترددها الالسن كلما جاءت مناسبة للغمز على المنافق والكذاب »(٤) الا ان هذا الاتجاه كان يلاحق الضحكة أكثر من اي هدف آخر لجدوى المسرح .

٤ – وتوجه المسرح الى الاعمال الادبية الرومانسية والتاريخية والمأساوية من خلال أعمال جرجي زيدان والمنفلوطي وأحمد شوقي .. وهي مرحلة أولى نحو خلق مسرح تتعلق بعض صوره بمشكلات الناس ..

٥ – «في تلك الفترة كان يعتمد كثيرا على الحركة المبالغ فيها والالقاء المفخم واعتبرت الملابس جزء هاما في اعداد اي مسرحية ، أما المناظر فلم تلق اهتماما كبيرا ذلك انها لا تتغيب حسب فصول المسرحية الا في النادر وكان المسرح عبارة عن غرفة مستطيلة تتدلى من سقفها ستارتان تقسمان المسرح الى نصفين وعلى المسرح الخلفي ستارة ثالثة»(٥) .

وهذا يدلل على فقر في التقنية المسرحية ، وعدم وجود خبرات مسرحية في الاخراج والتمثيل والديكور والاضاءة والصوت ..

الا ان هذه الفترة أيضا .. كانت تشكل من جهة اخرى تحولا جادا أخذنا نشهده من خلال «فريق نادي الصياغين للتمثيل والذي كونه محمد عبده الدغمي عام ١٩٢٧ وقدم مسرحية (يوسف الصديق) وانتقدها القاضي عوض عبدالله شرف على أساس ضرورة التقيد بالحقائق كما تضمنتها كتب السيرة ، ورحبت الفرقة بانتقاده وأسندت اليه اخراج المسرحية بعد ان عدل في فصولها»(٦) وهذا الاتجاه حقق للفرقة نجاحا في انفتاحها على النقد واسهام عناصر جديدة في نشاطها المسرحي ، لكنه سبب لها من جهة ثانية ملاحقة «السلطة الحاكمة» وعبرها تم «وضع الرقابة على الانتاج المسرحي لاول مرة»(٧) – عام ١٩٣٩ – .

وخطى الفريق خطوة جديدة فقد شهد جمهور المسرح في اليمن لاول مرة ظهور المرأة على الخشبة ، حيث ساهمت (١٢) فتاة في مسرحية (غرام وانتقام) وذلك سنة ١٩٣٩ كان للفنان محمد حيدره الدور الرئيس في تقديمها ..

وفي مرحلة الخمسينات قدم المسرح اليمني عروضا تتناول في مضمونها العدوان الثلاثي على مصر ، وثورة الجزائر .. وكان لهذه العروض اهمية كبيرة في خلق وعي جماهيري واثارة الحماس القومي ، فتظاهر الجمهور ومزق العلم البريطاني ، وأغلقت المدرسة التي قدمت العرض لمدة شهرين ، وكانت مسرحية «الجريح» سببا في قيام تظاهرات تأييد للثورة في الجزائر .

كذلك توجه المسرح المدرسي عام ١٩٥٧ لتناول عدد من المشكلات الاجتماعية كالشعوذة والاحتيال التي كانت منتشرة في المحافظة الخامسة على وجه الخصوص .. واشاعت المعرفة وسلطت الاضواء على جملة حقائق كان يراد توصيلها .

واذا كان للمسرح المدرسي الدور الاهم في مسرح اليمن ، فان فرق مسرحية مثل فرقة العروبة للتمثيل ، والفرقة الشعبية ، وفرقة برمة الشعبية بالشحر ، والهيئة العربية للتمثيل ، والفرقة اليمنية الكوميدية ، وفرقة المسرح الشعبي ، وفرقة المسرح الحديث .. تحمل اهميتها الجادة في خلق مسرح يواصل مسيرته .. وكانت السلطات الحاكمة آنذاك توقف عروض فرقتي العروبة والشعبية باستمرار ... وضمن حب المسرح ومواصلة المسيرة كانت فرقة برمة قد تشكلت عام ١٩٥٥ من (١٢) عضوا جميعهم يعملون في صيد الاسماك .

ولعل تشكيل (اتحاد المسرحيين اليمنيين) عام ١٩٧٣ يمثل الصورة الاكثر تقديرا وحرصا على اشاعة حركة المسرح في القطر اليمني ، حيث يتوجه المسرحيون الان لاتخاذ المسرح اداة في توعية الجماهير نحو بناء المجتمع الاشتراكي .

الهوامش :

(١) سعيد عولقي – مع البدايات الاولى لمسيرة المسرح اليمني – نشرة (المسرح) اصدار دائرة المسرح ، وزارة الثقافة والسياحة في اليمن الديمقراطية . العدد المؤرخ ٢٧ مارس ١٩٧٩ .

(٢) نفس المصدر السابق .

(٣) عن : التقرير المسرحي – الذي وزعه اتحاد الفنانين اليمنيين الديمقراطيين في مهرجان دمشق الثامن عام ١٩٧٩ .

(٤) نفس المصدر السابق .

(٥) نفس المصدر السابق .

(٦) نفس المصدر السابق .

(٧) نفس المصدر السابق .

(٨) جريدة (السياسة) الكويتية – العدد الصادر في ٢٦–٥–١٩٧٩ .

حسب الله يحيى

النشاط الروائي

يعد هذا الخريف بموسم زاخر بالنتاج الجديد في مجال التاليف الروائي . فقلما يتصادف ان يقوم كبار الروائيين بتقديم مخطوطاتهم في ان واحد تقريبا . وقد تصادف وجود عدد من الروايات الجديدة في المطابع في انتظار صدورها خلال الخريف لمجموعة من أشهر الروائيين المعاصرين في أمريكا .

واليك عينة فقط من هذه الروايات التي تحت الطبع .

كتب **نورمان ميلر** كتابا ضخما يحمل اسم « **اغنية منفذ الاعدام** » ، ويعالج المؤلف في كتابه جريمة وقدر جارى جيلمور الذي سعى الى حتفه في أوانه . ويحمل غلاف الكتاب عبارة « الحقيقة كخيال » .

ويعيد كورت فونجوت ، الصغير ، تقديم احدى شخصياته العظيمة ، كيلجور تراوت في « طائر السجن » . ومن شخصيات الرواية الثانوية ريتشارد نيكسون مطارد التقدميين وعضو بالكونجرس فيما بعد الحرب .

وسوف تصدر أيضا رواية « **أعلى التل** » **لايروين سو** ، و « جنرال اتحادي من بيج سور » لريتشارد بروتيجان . و « شولتز » لجيه. بي. دونليفي .

وتصدر دار «فارار» الرواية الجديدة **لفيليب روث** التي نشر أجزاء منها في مجلة «نيويوركر» باسم «**الكاتب الشبح**» ، ورواية «**الشيء الصحيح**» **لتوم وولف** ، وهي مثل رواية ميلر تستمد مادتها

من حدث واقعي ، وهو في هذه الحالة أحد رواد الفضاء الاوائل ، و «ميراث مانجان» لبريان مور ، و «الظلمة المرئية» لويليام جولدينج صاحب كتاب «سيد الذباب» .

ويصدر هارولد روبينز « مذكرات يوم آخر » ، والشخصية الرئيسية في هذه الرواية زعيم عمالي كبير ، أما جارسون كانين فهو مؤلف «موفيولا» . ويصدر للكاتب المسرحي جاك ريتشاردسون «مذكرات مغامر» .

وتقوم دار النشر «كتب القمة» باعداد كتاب «الاربعمائة» لستيفان شيبارد وهو يدور حول وريثة فيكتورية لبنك انجلترا ، و «فيدا» طارج بيرسي و «عصر المرأة» لراكيل بيلينجتون و «قضية هاريسون» لجيرالد سيمور .

وهوارد فاست مؤلف «المؤسسة» ، وهي ثالث رواية له عن كاليفورنيا . أما دار النشر فايكينج فتشتمل قائمة مطبوعاتها التي ستصدر في الخريف على هذه الاسماء « المنطقة الميتة » لستيفان كينج و «صنع في أمريكا» لبيتر ما و «٥ للشجن و ١٠ للبهجة» لرومر جودين ، ويأتي في مقدمة هذه القائمة رواية «ابنة بيرجر» لنادين جوردليمر ، الروائية وكاتبة القصة الجنوب أفريقية اللامعة التي تمنع مؤلفاتها في بلدها .

وتصدر دار النشر هاربر اند رو ترجمة عن الاسبانية لرواية « الساعة النحس » للكاتب جابرييل جارسيا ماركيز الذي حقق شهرة واسعة برواية «مائة سنة من الوحدة» .

ومن بين كتاب الناشر «كنوبف» ، جون أبدايك «مشاكل وقصص اخرى» و «أناس سميل» لجون كاريه و «حب لا نهاية له» لسكوت سبنسر .

و .. أجدني مضطر للاعتذار عن متابعة قائمة الناشرين والروائيين فقد أدركت الآن فقط ، انني كدت أشرف على الغرق .. ولعلي أستطيع الان أن أحتمي وراء كلمة «عينة» التي قدمت بها هذه الاسماء .. ذلك لان أي محاولة للحصر هي عبث لا طائل تحته ..

نيويورك / الحمرسي

□ رحيل جوزيف كيسل

توفى في الرابع والعشرين من شهر تموز الماضي الروائي والصحفي الفرنسي الشهير جوزيف كيسل بعد ان بلغ من العمر واحدا وثمانين عاما .

وجوزيف كيسل هو الصفي الوحيد الذي استطاع اقتحام أبواب الاكاديمية الفرنسية وذلك عام ١٩٦٤ عندما انتخبته الاخيرة عضوا من أعضائها .

ولكن هذا «الشرف» لم يغير شيئا من طبيعته المغامرة . فقد ظل ذلك المتطوع في الحرب العالمية الاولى والطيار الذي شارك في أولى محاولات الطيران عام ١٩١٦ .. ظل جيف (اسم لاحد أبطال رواياته عرف به بين أصدقائه) صاحب المغامرات الخارقة .

كان كيسل (أو جيف) مهووسا بالسفر لا يطيق البقاء في مكان واحد ومن هنا كان شغفه بالتحقيقات الصحفية التي اشتهر بها ، بل أصبح علما من أعلامها لا في فرنسا وحدها وانما في أوروبا كلها .

فقد كان يلاحق الحدث أينما كان مخترقا كل الحواجز وغير مبال بما يلقاه من صعاب .

وحتى في مغامراته ، كيسل متميزا . فهو لا يترك عادة من عادات البلد الذي يحل به الا ومارسها ، مما أضفى على كتاباته الصحفية والروائية على حد سواء نكهة خاصة . فهو يعيش الحدث بكل حرارته ويتفاعل معه ثم يفرغه اما في شكل رواية واما في استطلاع صحفي ينبض بالحياة .

والذي يتتبع سيرة هذا الكاتب وحياته الضاجة بكل ما هو غريب وغير اعتيادي يجد نفسه مضطرا لان يسترجع سيرة كتاب آخرين نهجوا نفس الطريق . وهم على سبيل المثال لا الحصر : ارتور رامبو ، سانت اكزوبيري ، ارنست همنغواي ، اندريه مالرو .

لقد أحب هؤلاء المغامرة وعاشوها حتى أصبحت حياتهم نفسها مغامرة في حد ذاتها وأصبح العنف جزءا لا يتجزأ من ممارساتهم اليومية .

ولكن هذا العنف لم يكن مسالة مجانية ، بل كان نوعا من الفلسفة اختارها هؤلاء لتجسيد مصائرهم والتعبير عنها بالطريقة التي يرغبون فيها .

لقد أضاف هؤلاء الكتاب والشعراء قيما اخلاقية جديدة ونسفوا الصورة التي عرفت عن الاديب والشاعر . بل ان منهم من دخل عالم الاسطورة والحكايات الشعبية .

فمثلا لا يمكن الحديث عن أدب الحرب العالمية الثانية دون الحديث عن سانت اوكزبيرى ليس ككاتب فقط وانما كمغامر وكخالق قيم جديدة أضافت الى الادب الفرنسي الشىء الكثير .

جوزيف كيسل اذن هو واحد من هؤلاء الذين توحدوا بمصائرهم حتى أصبح من الصعب الفصل بين ما يكتبونه (حتى ولو كان استطلاعا صحفيا) وبين حياتهم .

فلم يكن الحدث يهمه بقدر ما تهمه كيفية الوصول اليه .

وكلما كان هذا الحدث بعيدا (كان يكون في سيبيريا أو في غابات افريقيا) كلما كان للمغامرة طعم أكثر نكهة .

ولعل نشأة الكاتب خير مؤشر على ما ستكون عليه حياته فيما بعد . فقد ولد من أبوين روسيين . ولكن أين ؟ في الارجنتين !

ويمكن لنا ببساطة أن نتخيل المسافة التي تفصل بين هذين البلدين .

غير ان كيسل لم يبدا حياته لا في روسيا القيصرية آنذاك ولا في الارجنتين مسقط رأسه . وانما بداها في قلب أوروبا وفي مدينة باريس بالذات .

وهكذا تشكلت أولى ملامح المغامرة لهذا الرجل الذي كان يذرع العالم مدفوعا بأحداثه يتتبعها ويلتحم بها لتتحول في النهاية الى عمل روائي او قصة قصيرة أو استطلاع صحفي .

لقد كان كيسل ، كما أشار هو بنفسه الى ذلك ، «شاهدا من بين الناس» .

عاش أكثر أحداث عصره تعقيدا وطاف معظم أرجاء الكرة الارضية وكان كلما عاش هزة انتقل ليعيش هزة اخرى .

فبعد الحرب العالمية الاولى تابع كيسل مغامراته فعاش حرب التحرير الارلندية ضد بريطانيا وأزمة الرأسمالية في أمريكا والحرب الاهلية في أسبانيا .

وكان لابد له ، وهو يصارع هذه الاحداث ، من صحف ينشر فيها ما يكتبه . فاعتمدته أكثر من جريدة مراسلا لها . فكان يملأ صفحاتها بكل ما يهز المشاعر .. دون كلل أو ملل ..

جوزيف كيسل في سطور

+ ولد جوزيف كيسل عام ١٨٩٨ بمدينة كلارا بالارجنتين .
+ بعد سنة من مولده أرسل الى الاورال عند أجداده لامه .
+ ١٩١٤ التحق بوالديه في فرنسا .
+ ١٩١٤ التحق بثانوية «لويس لوغراند» . وبدأ عمله كمحرر في «جورنال دي ديبا» .

+ ١٩١٥ حصل على الاجازة في الاداب الكلاسيكية من جامعة السوربون .
+ ١٩١٦ عمل متطوعا في الجيش الفرنسي برتبة نائب ضابط ثم برتبة ملازم في سلاح الطيران .
+ ١٩١٩ ظهور أول تحقيقاته الصحفية عن الصين والهند الصينية، والهند وسيلان الخ ..
+ ١٩٢٢ ظهور روايته «السهوب الحمراء» وهي الاولى في سلسلة روايات منها : «عدة الجيش» ، «الطاقم» (١٩٢٣) و «الملوك العميان» (١٩٢٥) و «الاسرى» (١٩٢٦) و «القلوب النقية» (١٩٢٧) .
+ ١٩٢٧ حصل على جائزة الرواية الكبيرة التي تمنحها الاكاديمية الفرنسية .
+ ١٩٢٩ ظهور رواياته «ريح رملية» ، «شب النهار» و «سيدات كاليفورنيا» .
+ ١٩٣٠ ظهور روايته «الثروة المربعة» .
+ ١٩٣٦ مشاركته في الحرب الاهلية الاسبانية .
+ ١٩٣٩-١٩٤٠ عمل مراسلا حربيا .
+ ١٩٤٢ بدأ نشاطه داخل المقاومة الفرنسية . وفي نفس السنة غادر الى لندن حيث وضع كتابه الذائع الصيت «نشيد المتطوعين» بالتعاون مع أحد اقربائه .
+ ١٩٤٤ عمل مراسلا حربيا في المانيا .
+ ١٩٤٦ ظهور روايته «جيش الظلال» التي تؤرخ لوقائع المقاومة .
+ ١٩٥٨ يحصل على جائزة السفراء ، وخلال السنة نفسها تصدر روايته المعروفة «الاسد» التي اكسبته شهرة وشعبية ما زال يتمتع بها حتى الان .
+ ١٩٥٩ حصل على جائزة امير موناكو .
+ ١٩٦٣ ينتخب عضوا في الاكاديمية الفرنسية .
+ ١٩٦٧ ظهور روايته «أبناء المستحيل» .
+ ١٩٢٧ ظهور روايته «الرجال» .
+ ١٩٧٣ «وادي الياقوت الاحمر» .
+ ١٩٧٦ «الازمنة المتوحشة» . وهو آخر كتاب له . وفيه يسجل المؤلف ذكرياته .

اعداد : محمد خالدي

متابعات في الصحافة الاوربية

البحر المحيط وخيال الانسان

يوسف عبد المسيح ثروة

عندما وسع العالم الطبيعي البريطاني تشارلس دارون نظريته في (١٨٥٩) كان احد مضامينها المحفزة للتفكير فكرة الاصل المشترك للاحياء كافة ، وبضمنها الانسان بالضرورة • ان الاصل المشترك المفعم بالاسرار قد يكون بدأ الحياة في المحيطات منذ ما يقارب ثلاثة بلايين سنة • لسوء الحظ لم يكن في المستطاع العثور على سجلات متحجرة ، الا بعد دهور متخلفة جدا ، لان الاحياء اللا عظمية ، الصغيرة ، ماتت وانحلت في المياه المتحركة •• ان كلمة (محيط) نفسها تعطينا مؤشرا للعلاقة الحميمة بين المحيط وبين بدايات الجنس البشري • ف (Ocean) الانكليزية منحدرة من Océan الفرنسية وتلك بدورها مستقاة من Okeanós الاغريقية • وتعني النهر العظيم او البحر الخارجي الذي يحيط بالعالم القديم (اوربا واسيا وافريقيا) وخلف (نهر المحيط) هذا ، الى الغرب ، تشخص ارض لم تشرق فيها الشمس قط ، وهي بلاد الاحلام ، وبوابة العالم السفلي •

المحيط في الاساطير :

ان الشاعر الاغريقي القديم هيزيود في كتابه (أصل الالهة) يشخص المحيط على انه (اوقيانوس) ابن (اورانوس) ـ السماء ـ وامه (غايا) ـ الارض • وهو زوج (تيثايس) احدى التتيانات وابو ثلاثة الاف روح من ارواح الانهار واربعة الاف جنية من جنيات المحيطات •

ومن هنا ، لا ينبغي ان نستغرب اذن ، ان تكون اساطير الشعوب القديمة ، في الشرق والغرب ، ولاسيما اساطير الشعوب التي تسكن في الجزر وعلى سواحل البحار ، مفعمة بآلهات البحر ، ذكورا واناثا ، ومحتفظة بتقارير وصفية تتعلق بخلق العالم من محيط بدائي موغل في القدم • كما لو ان تجارب التطور نفسها قد بصمت صورة المحيط في اغوار وعي الانسان •

وحتى يومنا هذا ، ان اوسع آلهة البحر جدارة بالاعتراف ، هو الاله الاغريقي (بوسيدون) حامل الرمح المثلث الشعب و (هو بنتون لدى الرومان) • وطبقا للتقاليد الاسطورية كان بوسيدون هو ابن كرونوس، احد الالهة القديمة الرئيسة ، و (ريا) الهة الخصب •

كما انه كان كذلك أخا (زيوس) اله السماء والمناخ ، و (هاديس) اله العالم السفلي •

ولما خلع الاخوة الثلاثة اباهم عن عرش السلطان ، اصبحت مملكة البحر من حصة بوسيدون الذي يشخص الكاتب الاغريقي ، هومر ، مسكنه في اعماق البحر الايجي •

اما رمح بوسيدون ، الذي يستخدمه لاثارة العواصف والزوابع ، فقد يكون ، في الاصل ، رمحا لصيد السمك ، على اية حال ، اذا ما مثل بوسيدون ، في الفن الاغريقي ، فهو لا يعرض وبيده رمحه حسب ، بل يعرض ومعه دلفين وسمكة (الطونا) أيضا •

اما الهة البحر فكانت (امفيتريت) زوجة بوسيدون واحدى بنات (نيريوس) الخمسين ، الملقب (رجل البحر القديم) وامها (دوريس) ابنة (اوقيانوس) • اختار بوسيدون (امفيتريت) من بين أخواتها ، حين كن يرقصن في جزيرة ناكسوس •

غير ان الفتاة رفضت طلب الزواج منه ، ففرت الى جزيرة أطلس ، ومن هناك أعادها الدولفين الى بوسيدون • ثم أصبحت امفيتريت زوجة بوسيدون (الذي أثاب الدولفين بأن جعله مجموعة نجوم ثابتة •)

ومع ان افروديت (فينوس لدى الرومان) كانت عموما تمثل باعتبارها الهة الجمال والعاطفة الجنسية ، فانها كانت تعبد ، على نطاق واسع ، على انها الهة البحر والرحلات البحرية • وبما ان الكلمة الاغريقية Caphros تعني الزبد فقد نشأت اسطورة ، من ذلك الامر ، مفادها : ان افروديت ولدت من الزبد الابيض ، الذي نجم من ارتطام ماء البحر بأعضاء اورانوس التناسلية ، التي رماها فيه ابنه كرونوس •

اطلنطس والجزر المفقودة الاخرى :

في مكان ما على الحدود الغامضة بين الاسطورة والجغرافية البدائية تحتل الجزيرة المفقودة ، طبقا للاساطير الاغريقية والتي تعرف بقارة أطلنطس • ففي القرن الرابع قبل الميلاد يصف الفيلسوف افلاطون في (تيمايوس) كيف ان الكهنة المصريين ، في حديثهم مع صولون الحكيم ، يمثلون الجزيرة على انها اكبر مساحة من آسيا الصغرى ، فيما تقع ليبيا القديمة بالضبط وراء أعمدة هرقل • بينما جزر اقل شأنا ، على شكل ارخبيل ، تتجاوزها •

وعلى ما تذهب اليه الاسطورة ، كانت اطلنطس مملكة قوية النفوذ والشكيمة قبل تسعة الاف سنة من ولادة صولون ، كما استولت جيوشها على بلدان البحر الابيض المتوسط • ولكن البحر ما عتم ان قهر اطلنطس ، ومما يدل على موضع الجزيرة ـ القارة ، المياه الضحضاحة القريبة منها • وفي (كريتياس) ضيف فلاطون الى ما سبق له ذكره ، تاريخا مثاليا لرخاء اطلنطس ورفاهيتها •

من غير الممكن ان نقرر الان فيما اذا كانت هذه الاسطورة من ابتكار افلاطون ، أم انها تستند الى وقائع لم تعد لها آثار • أما كتاب القرون الوسطى ، الذين استقوا الحكاية من الجغرافيين العرب ، فكانوا يعتقدون بصحتها ، كما كانت الحال مع تقاليد الجزر الاخرى الواقعة في البحر الغربي ، المتمثلة في جزر المحظوظين ، أو الجزر السعيدة ، على ما ذهب اليه الاغارقة ، أو في (افالون) الويلزية ، أو في (انتيليا) البرتغالية ، او في الجزيرة ذات المدن السبع ، أو في جزيرة القديس بريندان • كانت هذه الجزر موضوعا رئيسا للعديد من القصص والملاحم البطولية ، في كثير من اللغات • وكلها باستثناء (آفالون) كانت مؤشرة على خرائط القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، مما تسبب في القيام بالعديد من الرحلات اليها •

وعلى الشاكلة نفسها تقريبا ، تذكر أساطير جزيرة الفيسيين لدى الكاتب الاغريقي هومر في (الاوديسة) وجزيرة البرازيل ، وأرض

الليونيسين الغارقة قرب الساحل الكورنيشي ، ومدينة (ايس) البريطونية المفقودة ، وجزيرة (فيرتا) الفرنسية أو (الجزيرة الخضراء) البرتغالية • ان الجزيرة الاخيرة تبدو في حكايات فولكلورية عديدة من جبل طارق الى الى جزر الهبريديس • وهي مؤشرة في خرائط الملاحة الانكليزية في سنة ١٨٥٣ •

اسطورة الخلق في الشرق الاقصى :

أينما كان الانسان البدائي يعيش بالقرب من المحيط ، ليصطاد السمك من اغواره ، ليعاني من زوابعه ، كان المحيط يجثم بجبروته ، في الاساطير التي كان يصطنعها ، ليفسر بداية الاشياء ، شأن اليابانيين في ذلك شأن الاغارقة • ان خلق الجزر اليابانية يعزى الى قصة أخ واخت هما ازاناغي وازانامي ، اللذان كانا يقفان على جسر السماء الطائف ، فحركا خواء الماء الملح برمح ثقيل ، الى ان رغا السائل ، فتكثف • ولما سحبا الرمح سقطت قطرات من الماء الملح الى المحيط مكونة جزيرة ، سمياها جزيرة اونوغورو • ثم هبط الالهان الى الجزيرة ، وبالتوحد والاقتران بينهما خلقت جزائر عديدة وألهة شتى •

أما سوسانوو ، ابن ازاناغي ، الذي ولد من أنفه ، فقد كان اله العاصفة الذي يتحكم في البحر المنبسط • وقد أضفى عليه سلوكه الهائج العدواني لقب (الذكر الطائش) • كان جنوحه غير قابل للاصلاح • ومن هنا ، كان يعيث فسادا في حقول الرز ، ويعبث في المناطق الحية الخاصة باخته ، الهة الشمس • وقد تجسدت في سوسانوو أبرز الصفات المرعبة والمهلكة التي يتميز بها المحيط •

المحيط في العهد القديم :

« في البدء خلق الله السماء والارض • وكانت الارض خواء لا شكل له • وكان الظلام جاثما على وجه الاعماق • (المحيط ـ البحر) ». هكذا تبدأ اسطورة الخلق اليهودية ـ المسيحية ، لتستمر في الاصحاح الاول من سفر (التكوين) واصفة خلق القارات والمحيطات و (الحيتان العظيمة) وسائر المخلوقات التي تعيش في الاعماق.

ان من أفضل قصص العهد القديم وأكثرها درامية ، فيما يخص الانسان والمحيط ، هي قصة يونان (يونس) يحدثنا التقرير الكتابي (بالنسبة الى الكتاب المقدس) عن العاصفة الهائلة التي ضربت السفينة التي كان النبي يونس ، الشموس ، مبحرا بها ، وبينما كان يونس النبي نائما في حضن السفينة ، قرر الملاحون بالقرعة بانه هو سبب تلك العاصفة ، ومن ثم صمموا على القذف به الى البحر ، وعندما نفذوا تصميمهم ، ابتلعته (سمكة عظيمة) فشرع يونس بالصلاة واعلان الندم • (فتكلم الرب مع السمكة ، فما كان منها الا ان لفظت يونس على الارض اليابسة) • لقد بذل الكثير من الجهد والعاطفة في الجدل عن الامكانية العملية لمثل هذه القصة البحرية العظيمة ، التي هي ، على أكثر احتمال ، قصة رمزية • (فالفيلسوف الاجتماعي ، الالماني المولد ، اريك فورم ، المعني بالتحليل النفسي) يفسر القصة على انها حلم تترابط فيه أحداث غير محتملة ، بسبب حاجة يونس للامن والطمأنينة •

أما الشاعر الذي كتب المزمور (١٠٤) فقد عبر عن احساس الانسان بالانبهار والدهشة ، حين يتأمل المحيط وضخامة اتساعه • ومن هنا ورد قوله : (يا ربي ، ما أكثر تنوع خلائقك ! لقد خلقت كل شيء بحكمة : الارض ملأى بغناك • وكذا هذا البحر الواسع العظيم • حيث الاحياء لا حصر لها ، كبيرة ، عظيمة وصغيرة • حيث تمخر السفن • حيث (ليفياثان)(١) الذي خلقته ، يلعب هنا • كل هذه الاحياء • تعتمد عليك • لانك انت الذي تطعمها في الوقت المناسب •)

المحيط في الادب :

ان بدايات الادب القصصي الغربي يمكن العثور عليها في (الالياذة) و (الاوديسة) لهومر ، الشاعر البصير الذي غنى عن (البحر المظلم ، ظلام الشراب) • يمكن قراءة (الاوديسة) بوصفها قصة بحرية ، تتمثل ثيمتها المحورية في أسفار اوديسيوس (بوليبيس) من طروادة الى (ايثاكا) ـ الوطن الام ـ استمرت سلسلة هذه الاسفار عشرة أعوام بين جزر وسواحل حقيقية واسطورية في البحر الابيض المتوسط • فالى أي مدى يمكن قراءة (الاوديسة) بصفتها تاريخا وهل للاماكن التي توقف فيها اوديسيوس تماثل مع مواقع حقيقية ؟ المطروح هنا موضوع جذاب ، بحاجة للكثير من التامل • فمثلا ، يعرض علينا الوحشان (سايلا) و (كاريبدس) على انهما وحشان خالدان ، لايقاومان، يعيشان في مياه المضايق التي يمر بها اوديسيوس في سفراته • وقد اتخذ كل منهما موضعا على مضيق مسينا ، سايلا على الساحل الايطالي وكاريبدس على ساحل صقليا • وقد لحظ الدارسون ان قصص هومر بشأن قرصنة اوديسيوس وغاراته يمكن أن تصلح نماذج للغارات العظيمة التي وجهت الى مصر بين سنتي ١١٩٢ و ١١٨٧ قبل الميلاد •

منذ بدايات الادب الانكليزي ، أي في الملاحم الفولكلورية الخاصة بشعب يسكن جزيرة ، كان للبحر والبحارة مركز مرموق لدى الشعوب الناطقة بالانكليزية • فليس من الاتفاق ان الشاعر جيوفري تشوسر ، في القرن الرابع عشر ، جعل من ضمن حجاج كنتربري رجلا بحارا • ان ذلك البحار ، على ما يفترض ، رجل حقيقي ، عمله القرصنة ، ولكنه ربان بحري متمرس •

جاء في هذا الصدد : (انه (أي البحار) رجل قوي الشكيمة ، حكيم ، في كل ما يتخذه من مهام • كانت لحيته كثيرا ما تهتز من جراء العديد من العواصف • انه كان يعرف كل المرافيء ، كما كانت ، من غوتلاند الى رأس فنيستير • وكان يعرف كل الخلجان الصغيرة في بريتاني واسبانيا • أما سفينته فقد عمدت باسم (مادلين)) •

أما وليم شكسبير ، شأنه شأن تشوسر ، فكان من سكان البر ، ومن هنا كانت مسرحياته العظيمة تتخذ مواضعها على الارض اليابسة • ومع ذلك ، فان المشهد الاول من (العاصفة) (١٦١١ـ١٦١٢) يتضمن بحارا ذا سلطة ونفوذ على ملاحيه ، الضعاف النفوس ، حين كان يسعى لانقاذ السفينة ، لذا نراه يحثهم قائلا : (انزلوا الصاري ، انزلوه ، خفضوه ، حتى تجري السفينة في مجراها الرئيس) •

وفي جميع المعارك الارضية ، التي برزها شكسبير ، ثمة معركة بحرية واحدة هي معركة اكتيوم البحرية التي كانت وبالا على كل من انطونيو وكليوباترا على حد سواء • جاء في هذا الصدد : (انها (يقصد كليوباترا) بعد ان انخذلت ، وتحطم سحرها النبيل ، أخذ انطونيو يصفق بجناحه البحري ، ك (أنه بطة برية شائخة) تاركا المعركة في أوجها ، لائذا بها (يقصد كليوباترا) في فراره وهزيمته) •

ثمة كاتب درامي عظيم ، نادرا ما غادر اليابسة ، هو جورج برناردشو • ومع ذلك فان أحد ابداعات شو المفعمة بالحركة والحيوية ، تتمثل في شخصية الربان شوت ـ اوفر الرجل الناري العجوز في مسرحيته (البيت الكسير القلب ـ ١٩٢٠) الذي يعلن على مشهد من الناس : (في البحر ، لا يحدث شيء ، أي شيء للبحر • لا شيء يحدث كذلك للسماء • الشمس تشرق في الشرق وتغيب في الغرب • والقمر يتنامى من عرجون الى قوس ، حتى يصبح مصباحا وهاجا ، ثم لا يبرح رويدا رويدا حتى يتلاشى في الضياء كما تتلاشى الاشياء الاخرى في الظلام • وبعد الاعصار الاستوائي تتالق السمكة الطائرة في ضياء الشمس كالطيور • من المدهش ان تتساوق الاشياء كلها • لا يحدث شيء باستثناء ما لا يستحق ذكره •• لا شيء غير ارتطام السفينة السكرى على الصخور وتشقق أخشابها ، وتصدع صفائحها المعدنية ، وغرق الملاحين ، كأنهم جرذان في مصيدة) •

من المؤكد ان أفضل قصيدة بحرية في اللغة الانكليزية هي فريدة صموئيل تايلر كولردج (قصيدة الملاح القديم) ـ ١٧٩٨ ـ

(التي كثيرا ما اسيء الاقتباس منها) · انها حكاية رمزية تتحدث عن طبيعة الانسان الاخلاقية والدينية أكثر من كونها حكاية عن البحر · ان القصة الرئيسة تتناول ملاحا يقترف جريمة ضد مبدأ الحياة بقتله طائر القطرس ، فيعاني من عذابات جسدية وعقلية ، تتكشف عنها طبيعة جريمته ليتعرف عليها · انه يقتله الطائر الذي يحوم حول السفينة يحطم احدى الحلقات التي تربط بين جميع المخلوقات الحية ، التي تعيش في وحدة مبهجة · فيتاثر وعيه تأثرا شديدا : فالشمس التي كانت سابقا شمسا مجيدة ، زاهية البهاء ، تصبح شمسا دموية ، وقوى أعماق (البحار) تصبح ، عند الرؤية قوى فاسدة · يقول الشاعر ، بهذا الشان (أيها المسيح ، الاعماق نفسها ، أخذت تفسد ، تتآكل ، كيف يمكن أن يحدث هذا ، هل كان ينبغي أن يحدث ما حدث ؟ نعم · الاشياء اللزجة أخذت تزحف بأرجلها اللزجة ، على البحر اللزج) ·

ومن بين كل الاثار الادبية التي تناولت المحيط والابحار فيه لم يبلغ كتاب من حيث التاثير في وعي العالم الناطق بالانكليزية مبلغ كتاب **(موبي دك) لهيرمان ملفيل – ١٨٥١** – كان ملفيل شابا فقيرا من نيويورك ، اقتضته الظروف ان يتعلم حياة صيد الحيتان ، فابحر في سفرتين للصيد الى المحيط الهادي الجنوبي · وقد كان لانطباعاته تلك من جراء السفرتين ، وتجاربه فيهما ، ان تسببت في اطلاق عنان خياله ليبدع القصة الاسطورية الملحمية ، التي تتناول الربان آحاب وبحثه الانتقامي المهلك عن الحوت الابيض الذي يمثل ، بالقياس اليه ، كل الشر الشاخص في العالم ·

ان (موبي دك) ليست قصة بحرية بسيطة ، بل هي حكاية رمزية تتحدث عن موقع الانسان في النظام الكوني · ان المحيط ليس مجرد موقع للحملة العظيمة ، بل ان له شخصيته الخاصة ، وقد توج ملفيل مشهد الذروة بتحطيم الحوت الابيض لسفينة الحيتان (بيكود) (عندما طارت كواسر الطيور الصغيرة ، وهي تزعق ، على علو من الخليج المتثائب ، كانت الامواج البيض المتجهمة ، تضرب بعنف حوافي الخليج الشديدة الانحدار · ثم انهار كل شيء تحت غلالة عظيمة من مياه البحر وهي تنبسط وتنتشر ، كما كان شانها منذ خمسة آلاف سنة) ·

ان القاص الوحيد الذي ينافس ملفيل ، بصفته قاصا يعنى بالبحر ، هو **جوزيف كونراد** الكاتب البولوني – الانكليزي ، مؤلف الكتب من أمثال (لورد جم) – ١٩٠٠ – و (الاعصار) – ١٩٠٣ – وكملفيل كتب كونراد عن القضايا الاخلاقية التي تواجه الفرد الانساني ، من قبل لامبالاة الطبيعة التي لا تعرف التغير ، ولاسيما لامبالاة البحر ، الذي أبحر فيه كونراد بصفته ضابطا في الاسطول البريطاني التجاري · ومن اكثر ابطال كونراد تجرعا للعذاب المستديم هو اللورد جم ، الشاب الانكليزي المسؤول عن السفينة (باتنا) غير الجديرة بالبحر ، ومع كل مظاهر رجولته وعزيمته ، فانه غادر سفينته ، من غير مسوغ ، وهي تغرق ، تاركا ثمانمائة من الحجاج المسلمين ليلاقوا حتفهم · ان الرواية ليست فقط اعادة حية لبناء فني يتعلق بالنقل البحري وحياة البحارة في الجنوب الشرقي من آسيا ، في واخر سنة ١٨٠٠ ، بل هي أكثر اهمية من ذلك كله ، لانها واحدة من أجل الاعمال الادبية تغلغلا في الاكتشافات والبحث عن المشكلة المحيرة الغامضة التي تتناول الشرف المفقود والاثم والكفارة والبطولة ·

ان الشهرة المتواصلة للمحيط باعتباره خشبة المسرحيات الانسانية ، حيث يجري تشخيصها ، تتمثل في اعمال القرن العشرين من امثال (البحر والاجمة) للكاتب هـ· م· تومنلسن · و (البحر القاسي) لنيكولاس مونسارات وحوادث (هوارشيو هورنبلور) الاخاذة للكاتب سي· ايس· فورستر · والرواية والمسرحية والفلم الذي استند الى كتاب (عصيان كين) لهيرمان ووك ·

البحر في الفن :

وكما هي الحال مع الادب ، فان المرء لا يستطيع الا ان ينتقي أمثلة قليلة من المتحف الفخم التي خصصت أعماله الفنية لصلة الانسان بالمحيط · وقد جعل ونسلو هومر – وهو واحد من أعاظم رسامي القرن التاسع عشر الامريكيين – البحر ثيمته الرئيسة في أعماله · ففي صيف ١٨٨٣ شاهد هومر مظاهرة في (اتلانتك ستي) في نيو جيرسي تطالب بطاقية انقاذ للتقليل من حوادث البحر · وفي السنة التالية رسم الفنان (خط الحياة) وهي قطعة كبيرة مؤثرة نالت شهرة واسعة مباشرة وهي واحدة من رسومه العديدة التي تناولت قيمة الانقاذ ، بتصويرها الدرامي لانقاذ امرأة فاقدة الوعي ، والاخذ بيدها الى شاطىء السلامة بعد تحطم السفينة التي كانت تقلها · وفي غضون السنوات القليلة التالية انتقل اهتمام هومر من شاطىء البحر الى البحر نفسه · فقد رسم رجالا أبطالا ، وهم يضعون قوتهم وذكاءهم في تجربة تحد تجاه البحر الجبار ·

ومن أكثر رسومه اثارة (تحذير الضباب) – ١٨٨٥ – · اذ نجد فيها حلول الليل ، وتدحرج الضباب ، والصياد المتفرد يحسب حساب المسافة والوقت المتبقي لديه ، وهو في زورقه للوصول الى سفينته ·

اما في انكلترا ، فان **جي· م· دبليو تيرنر** ، الذي يعتبر من أعظم رسامي مناظر الطبيعة الارضية ، في القرن التاسع عشر ، قد تميز بالرسوم البحرية أيضا · ذلك انه قد تفوق حتى على الرسامين الهولنديين ، في القرن السابع عشر ، بطرائفهم التي تصف التجار ذوي الكروش والصيادين الذين يعتلون ظهور البحار · ومن بين رسوم تيرنر البحرية المشهورة (تحطم سفينة) – ١٨٠٥ – و (حطام سفينة شحن) – ١٨١٠ – و (سفينة العبيد) – ١٨٤٠ – و (السلام : دفن في البحر) – ١٨٤١–١٨٤٢ – تتميز أعمال هذا الفنان بقوة تأثيرها ، والوانها الزاهية ·

أما الفنان الياباني **هوكوساي** ، الذي كان نقاشا على الخشب ، فلقد كان منذ القرن التاسع عشر ، موضع تأثير لدى الفنانين الغربيين والنقاد ومحبي الفن ، ومن اعظم أعماله (الامواج المتكسرة ازاء ساحل كانا نمادا) و (الموجة من خلال جبل فيوجي) – ١٨٢٦–١٨٣٣ – ومع ان (الموجة) تكاد لا تتجاوز ، في حجمها حجم ورقة طباعية فانها تضم عالما من الجمال والرعب ، حيث يتوقع الصيادون المرعوبون تاثيرات الموجة الاعظم شانا ، ها هي تتصاعد كانها جبل ، لكنها مع ذلك ، ليست شيئا مسلوب الحياة · ان حافاتها المتلاطمة ، تمثل مثة يد متلهفة لان تطبق على القوارب القابعة في أحواض الخلجان اما جبل فيوجي ، المتوج بالثلوج ، فانه يشمخ في موضعه هادئا ساكنا ، على مبعدة من الامواج المتلاطمة بعنف رهيب · بينما تلك الامواج تمثل بالقياس الى الصيادين عالما برمته ، لامد ليس بالقصير ·

ملاحظة : هذا فصل من كتاب (المحيط : الحد الاخير من حدود الانسانية) ، أعده محررو الموسوعة البريطانية بالاشتراك مع دار نشر بانتام · وهذا المشروع الثقافي المشترك مشروع جديد يتناول الموضوعات ذات الاهمية العالمية المتميزة ·

---

(١) ليفياثان : حوت هائل يلعب في المحيطات ، حسب ما ورد في الاساطير اليهودية ·